

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
MÉLANIE MARION

« LES REPRÉSENTATIONS DU MAL EN LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE :
LE CAS DU GÉNOCIDE DES TUTSI »

DÉCEMBRE 2009

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, j'aimerais sincèrement remercier les personnes qui m'ont aidée à la réalisation de ce projet.

En premier lieu, je tiens à remercier, du plus profond du cœur, ma directrice de mémoire, Johanne Prud'homme, pour sa grande disponibilité, sa foi en mon projet et son inconditionnel optimisme. Mille fois merci.

Mes remerciements s'adressent également à ma famille, qui n'a jamais cessé de croire en moi, et particulièrement à ma mère, qui a été là du début à la fin.

Merci à Isabelle et Sandy, d'avoir fait naître chez moi cet amour du Rwanda. À Robert, pour les intelligents conseils. À la communauté de Saint-Côme, de m'avoir permis de me rendre jusqu'au Rwanda. À Dan, de m'avoir suivie jusque là-bas.

Merci à Jules et à Gérard, pour l'aide, même de là-haut.

Merci aux Rwandais pour leur accueil si chaleureux ainsi que leur grande confiance... Et spécialement à la famille de Ladislav Havugimana, qui m'a ouvert sa maison et son passé...

Merci à Michel, mon amoureux, d'être arrivé juste à temps.
À ma fille Emy, de m'avoir laissé du temps.

Merci à mon ami Pierre, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible. Je lui dédie ce mémoire...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 :	
LA LITTÉRATURE DE L'ATROCITÉ POUR LA JEUNESSE.....	8
1.1 Les fonctions attribuées à la littérature de l'atrocité pour la jeunesse.....	8
1.2 Des critères pour définir la littérature de l'atrocité pour la jeunesse.....	11
1.3 La tension entre éthique et esthétique en littérature de l'atrocité pour la jeunesse.....	19
1.3.1 L'intentionnalité.....	22
1.3.2 La littérarité.....	23
CHAPITRE 2 :	
LES REPRÉSENTATIONS DU MAL DANS LES ŒUVRES POUR LA JEUNESSE OFFRANT UNE REPRÉSENTATION DU GÉNOCIDE DES TUTSI.....	30
2.1 La représentation directe du mal	31
2.1.1 Le personnage-enfant comme principale victime de la violence.....	39
2.1.2 Le regard du personnage-enfant, témoin de la violence.....	43
2.1.3 Le discours du personnage-enfant sur la violence.....	46
2.2 La représentation du mal à travers les procédés suggestifs.....	51
2.2.1 L'illustration suggestive.....	52
2.2.2 La narration suggestive.....	56

2.2.3 La suggestion de la violence par la représentation de l'atmosphère génocidaire.....	59
CHAPITRE 3 :	
LA REPRÉSENTATION DES FIGURES DU BOURREAU ET DE LA VICTIME.....	67
3.1 La représentation du bourreau.....	67
3.1.1 La nature du bourreau.....	68
3.1.2 La déshumanisation du bourreau.....	69
3.1.3 Le travail.....	73
3.1.4 Le discours.....	76
3.1.5 Les figures d'exception.....	80
3.2 La représentation de la victime.....	82
3.2.1 La victime dans la narration : système de personnage et focalisation.....	82
3.2.2 Les sentiments de la victime.....	88
3.2.3 La déshumanisation de la victime.....	90
3.2.4 Le discours.....	93
3.2.5 La victime en action.....	97
CONCLUSION.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	104

INTRODUCTION

Ce n'est pas un fait nouveau que la présence de la mort et du mal en littérature pour la jeunesse. S'il est difficile de dater leur apparition dans le corpus, il est cependant possible de constater que, déjà en 1744, le mot « mort » se faisait représentant du son « OR » dans un abécédaire (Berthaud, *Le Quadrille des enfants*¹) et était accompagné d'une image montrant une pierre tombale. Dans des ouvrages de même type, on retrouvera, tout au long du 19^e siècle, des mots tels que : « morts », « tombe », « défunt », « deuil », « veuf », « veuve », etc. La mort est également donnée à lire dans bon nombre de livres pour enfants du 19^e siècle, et revêt plusieurs visages. Elle est végétale, animale, humaine, et « se rencontre de manière polymorphe : elle touche les vieux aussi bien que les adultes et les enfants; elle peut être glorieuse, épidémique, accidentelle, misérable, due à la vieillesse, à la maladie, à la maternité, au chagrin². » On se souvient, entre autres, des contes d'Andersen qui, non seulement, présentent des dénouements dans lesquels les personnages meurent mais, qui plus est, sont empreints d'une essence macabre, souvent triste, voire déstabilisante pour des jeunes lecteurs.

¹ Cité par Geneviève Arfeux-Vaucher dans *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Paris, Imago, 1992, p. 147.

² *Ibid.*, p. 149.

Bien que la mort, telle qu'elle se manifeste dans le corpus des siècles derniers, ait pu avoir une visée pédagogique³, elle s'y inscrit surtout parce qu'elle fait partie intégrante de la vie. À cet égard, on peut dire de sa représentation dans les œuvres antérieures au début du 20^e siècle qu'elle illustre d'abord et avant tout la triste réalité des menaces qui pèsent alors sur la vie, tant celle des adultes que celle des enfants en bas âge.

Ce rapport au réel s'atténuera dans les années suivant la Seconde Guerre Mondiale. De fait, après 1945, la mort semble de moins en moins présente dans les livres pour enfants. Cette disparition survient à la suite des événements liés à la Shoah. Aux représentations d'une mort naturelle ou accidentelle s'ajoutent maintenant celles possibles d'une mort violente et préméditée. Il n'est donc plus question de la mort en tant que phénomène naturel, mais comme résultante de la haine, de l'horreur et du mal, autant de choses desquelles on souhaite prévenir les enfants. Pourtant, le mal a toujours été, sous diverses formes, présent en littérature, et plus précisément en littérature pour la jeunesse, comme le mentionne Josiane Cetlin dans les actes des 10^e Journées d'AROLE :

Depuis vingt-cinq siècles, et pas vingt-cinq ans, l'art n'a cessé de mettre le public en présence des plus grandes noirceurs de l'âme humaine. Et, après tout, l'inceste, le parricide, le fait de dévorer ses enfants, etc., tout ce qu'on a pu rencontrer ici où là dans l'offre contemporaine de la littérature pour l'enfance, sont des choses aussi vieilles que l'humanité et elles ont été très précocement l'objet de l'art⁴.

³ Au Québec, on pense, par exemple, au conte « Désobéissance fatale » de Marjolaine qui, dans les années 1930, introduisait la mort comme conséquence à la désobéissance d'un enfant. Voir Marjolaine, [pseudo. : Leclerc, Justa-C.], *Contes pour enfants canadiens*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, p. 51-58.

⁴ Jean-Louis Fabiani, « Des pavés dans la mare. Normes sociales, valeurs familiales et autonomie artistique dans la littérature de jeunesse contemporaine », dans Josiane Cetlin, dir., en collaboration avec Sylvie Neeman-Romascano, *Questions d'éthique et littérature pour la jeunesse : Actes des 10^{es} Journées d'AROLE*, Lausanne, Arole, 1998, p. 28.

Cependant, les actions commises au cours de la Seconde Guerre Mondiale ont donné au mal une forme nouvelle : la violence « monte en grade », devient extrême, voire innommable et inqualifiable. Ceci peut expliquer la soudaine disparition des représentations de la mort dans les œuvres d'après-guerre destinées à un jeune public qu'on veut rassurer, malgré l'abomination, sur le sort du monde. Car le mal de l'Holocauste est un mal nouveau, un mal qui dérange. Certains auteurs ont tenté de le coucher sur papier et le genre littéraire qui est né de cette intention de dire l'indescriptible a été défini comme « littérature de l'atrocité ». Ce genre, apparu tout d'abord en littérature dite « générale », occupe également une sphère de la littérature pour la jeunesse : la littérature de l'atrocité pour la jeunesse.

Les exactions à jamais ancrées dans l'imaginaire collectif qui ont été commises contre des millions de juifs durant la Seconde Guerre Mondiale ont fourni les thématiques des premières œuvres de la littérature de l'atrocité et, de surcroît, de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse. On peut penser au journal d'Anne Frank, considéré par plusieurs comme un classique de la littérature de (et pour la) jeunesse, comme étant l'une des œuvres les plus connues de cette littérature. L'appellation qui a tout d'abord été utilisée pour décrire cette œuvre, ainsi que toutes celles qui ont fait référence aux actions commises durant la guerre, est « *literature of violence* ». Le terme « *literature of atrocity* » est apparu en 1975, dans un article de Lawrence L. Langer, « The Holocaust and the Literary Imagination », mais son usage est plus fréquent depuis la dernière décennie, notamment dans les articles d'Elisabeth Robert Baer. La littérature de l'atrocité se caractérise plus particulièrement par le fait qu'elle regroupe les récits présentant les atrocités faites aux hommes lors d'événements qui seront considérés,

ultérieurement, comme étant des crimes contre l'humanité. Si la littérature de l'atrocité prend ses racines dans les événements qui ont eu lieu durant la Seconde Guerre Mondiale, elle ne s'y restreint pourtant pas; elle englobe aujourd'hui tous les récits relatant des événements cruels tels que les génocides. La deuxième moitié du 20^e siècle a vu naître un nombre impressionnant de ces œuvres. Les œuvres ont d'abord visé un public « général » pour ensuite intégrer la littérature pour la jeunesse. La littérature de l'atrocité pour la jeunesse englobe donc tous les récits présentant les atrocités faites aux hommes lors d'événements considérés comme étant des crimes contre l'humanité, et étant intentionnellement adressés aux enfants. Si le génocide des Juifs a été l'élément déclencheur d'une telle littérature, il constitue également le centre névralgique de la recherche et de la théorisation qui a été faite sur la dite littérature. La théorisation et la caractérisation du genre littéraire sont donc en grande partie basées sur le corpus de la Shoah. Nous avons fait une synthèse de ces études, qui sont d'ailleurs émergentes depuis les quinze dernières années, et les avons adaptées afin d'en permettre l'application au corpus qui constitue l'objet d'analyse de notre mémoire, soit les œuvres intentionnellement destinées à la jeunesse traitant du génocide des Tutsi⁵ survenu au Rwanda, en 1994.

Le génocide se distingue tout d'abord en ce qu'il ne concerne pas des actes isolés mais un ensemble d'exactions considérées « crime contre l'humanité ». Les récits traitant d'une telle tragédie s'avèrent donc plus propices à l'étude de l'atrocité. De plus, les atrocités commises le sont autant envers les enfants qu'envers les adultes. À ce titre,

⁵ Nous parlerons, tout au long du travail, de « génocide des Tutsi » ou de « génocide du Rwanda », et non de « génocide rwandais » : cette dernière formulation peut attribuer à l'événement un caractère de double-génocide, et nous ne partageons pas cette vision.

il est d'autant plus pertinent de nous intéresser à un tel corpus que les enfants sont directement liés à cette tragédie. Qui plus est, en littérature pour la jeunesse, l'instance narrative étant fréquemment le fait d'un agent « enfant », les stratégies narratives adoptées dans le cas de ces œuvres en particulier présentent un intérêt indéniable, l'enfant-personnage pouvant être, lui-même, au cœur de la tourmente. Aussi, le choix du génocide des Tutsi, parmi tous les génocides de l'histoire, comme objet d'étude n'est pas non plus sans fondement. Vu la proximité historique des événements survenus au Rwanda, de même que leur récente commémoration, il n'est pas étonnant de voir le génocide du Rwanda au cœur de la littérature de l'atrocité actuelle. De plus, la nature des exactions qui ont été commises à l'endroit du peuple Tutsi durant le génocide se prête de façon privilégiée à l'étude des représentations de l'atrocité. Finalement, « la précocité de la littérature qui s'est développée sur [le] sujet⁶ » donne accès à de nombreux titres qui rendent plus significatif le choix de notre sujet de recherche.

Il est tout d'abord intéressant de mentionner que la production littéraire pour la jeunesse sur le génocide des Tutsi se restreint sur deux territoires, soit en Europe et au Québec. En France et en Belgique ont été publiés les titres suivants : *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*⁷, *Les héritiers du pays des mille collines. Un rêve pour la paix au Rwanda*⁸, *Déogratias*⁹, *J'irai avec toi par mille collines*¹⁰ et *Le chemin*

⁶ Catherine Coquio, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 100.

⁷ Ce livre comporte deux histoires, que nous analyserons de façon distincte, soit « Souviens-toi Akeza! » et « Habimana, dans la tourmente des camps », dans Reine-Marguerite Bayle, *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, 110 p.

⁸ Pierre Calame, *Les héritiers du pays des mille collines. Un rêve pour la paix au Rwanda*, France, Éditions Sépia, 1997, 36 p.

⁹ Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, Belgique, Dupuis, 2000, 80 p.

¹⁰ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, France, Hachette Jeunesse, 2004, 159 p.

*du retour*¹¹. La littérature québécoise – dans laquelle depuis deux décennies apparaissent de plus en plus de personnages africains (entre autres, du fait de la « situation migratoire due aux génocides et aux guerres qui ont sévi en Afrique depuis les années 1990¹² ») – compte, quant à elle, trois œuvres pour la jeunesse traitant du génocide des Tutsi : *Lettre à Madeleine*¹³, *Couleur de cendre*¹⁴ et *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*¹⁵. L'ensemble de ces œuvres sur le génocide composera notre corpus. Elles sont d'autant plus pertinentes à notre questionnement qu'elles offrent des représentations de la violence qui caractérise l'événement.

Le présent mémoire visera donc à répertorier et à analyser les différentes représentations du mal qui sont faites dans les œuvres. Il s'agira, plus précisément, de nous pencher sur la représentation de la violence telle qu'elle se manifeste en texte : les œuvres présentent-elles la violence de façon directe, par le biais de la représentation de scènes de violence, ou font-elles usage de procédés suggestifs qui ont pour effet de créer une certaine distance entre la représentation et le lecteur? Nous analyserons également la représentation du mal à travers celle de la figure du bourreau et de la victime. Notre réflexion sera soutenue par l'hypothèse selon laquelle les œuvres qui traitent du génocide, si elles offrent des représentations du mal qui peuvent être dures à recevoir pour un jeune lecteur, doivent tout de même rassurer ce dernier. Nous croyons en effet que différents procédés textuels sont ici mis en place afin d'offrir au lecteur une vision

¹¹ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, France, Hachette Jeunesse, 2005, 255 p.

¹² Suzanne Pouliot, « Les personnages africains dans la littérature québécoise de jeunesse », *Littérature canadienne pour la jeunesse*, automne 2005, vol. 31.2, p. 23.

¹³ Marie-Danielle Croteau, *Lettre à Madeleine*, Montréal, Éditions de la courte échelle, Collection « Ado », 2005, 139 p. (publié en 1999 dans la collection Roman +)

¹⁴ Francine Nadon, *Couleur de cendre*, Éditions Azimut, 2003, 150 p.

¹⁵ Pierre Roy, *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, Collection « Atout », 2007, 117 p.

qui ne soit pas totalement négative. De plus, l'écriture littéraire pour la jeunesse conjuguant à la fois les exigences de la littérarité et celles de l'évaluation de ce qu'il est « possible » ou non de représenter dans les œuvres, nous croyons que l'analyse des représentations du mal permettra la mise au jour d'un système de tensions entre éthique et esthétique, qui se manifestera à travers différents procédés textuels.

CHAPITRE 1

LA LITTÉRATURE DE L'ATROCITÉ POUR LA JEUNESSE

1.1 Les fonctions attribuées à la littérature de l'atrocité pour la jeunesse

Il existe deux positions quant à la présentation du mal aux enfants : celle des Puritains, qui croient qu'il faille sauver les petites âmes en épargnant aux enfants la connaissance du mal, et celle des Victoriens, qui sont d'avis qu'il faille faire prendre conscience aux enfants des dangers du monde¹⁶. Les tenants de la première ligne de pensée optent pour la création d'un environnement clos et sécuritaire pour les enfants, empêchant ainsi la confrontation entre ceux-ci et certains éléments de l'histoire qui pourraient les déstabiliser, les déranger. Josianne Cetlin exprime bien le questionnement sous-jacent à une telle vision : « Pourquoi enferme-t-on le jeune lecteur dans des problématiques qui ne sont pas encore siennes, si elles le seront jamais?¹⁷ » La littérature de l'atrocité pour la jeunesse, qui va à l'encontre des principes des Puritains en ce qu'elle présente aux jeunes lecteurs des récits mettant en scène le mal sous diverses formes, tente d'apporter des réponses à une telle question de par les fonctions qui lui sont attribuées auprès des jeunes lecteurs. L'une de ces fonctions est l'éveil de la mémoire des lecteurs :

¹⁶ Elizabeth R. Baer, « A new algorithm in evil : Children's literature in a post-Holocaust world », *The Lion and the Unicorn*, septembre 2000, vol. 24, n° 3, p. 379.

¹⁷ Josiane Cetlin, « Argument et introduction », dans Josiane Cetlin, dir., *op.cit*, p. 5.

Much of the focus of adult literature on the Holocaust is « to remember. » The invocation of memory has at least two purposes : to memorialize those who died so ignominiously and who were cremated or buried in pits or otherwise unremembered at the time of their death. Secondly, the memory is intended to forestall such mass slaughter, such racial hatred from recurring¹⁸.

Les sociétés de l'après-Auschwitz ont proclamé un impératif, « Plus jamais ça! », qui avait pour but d'empêcher les événements horribles et leurs victimes de sombrer dans l'oubli. Comme l'écrit Jacques Le Goff, cité en exergue de l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire* : « La mémoire ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir¹⁹. » Le but d'une telle démarche de sauvegarde de la mémoire est donc de faire en sorte que de telles tragédies ne se reproduisent jamais, et, selon Tzvetan Todorov, d'« informer le monde sur les camps et le meilleur moyen de les combattre²⁰. » Cependant, en ce qui concerne les jeunes lecteurs, la fonction d'éveil de la mémoire ne peut s'appliquer, puisqu'on ne peut éveiller la conscience des lecteurs à propos d'actes dont ils ne possèdent aucune connaissance du fait évident que, dans bien des cas, ils n'étaient pas nés lors de leur survenue. Conséquemment, la fonction de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse serait donc, non pas d'éveiller la mémoire, mais bien d'en créer une chez l'enfant-lecteur²¹. Or, peut-on penser, ce qui risque davantage d'accrocher l'attention du lecteur et, ainsi, de rester dans sa mémoire, c'est l'élément qui est omniprésent dans tous les textes du corpus et qui, lors de la lecture de ces derniers, en ressort le plus fortement, c'est-à-dire la représentation de l'atrocité elle-même. En ce sens, l'analyse des représentations du mal devient, en quelque sorte, un instrument d'évaluation des moyens employés par les auteurs pour construire une mémoire chez les

¹⁸ Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 379.

¹⁹ Jacques Le Goff dans Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 379.

jeunes lecteurs. Aussi, la volonté d'empêcher la répétition d'événements tels que la Shoah – et dans le cas qui nous intéresse, tels que le génocide des Tutsi – est soutenue par le rôle que l'on attribue à la littérature de l'atrocité pour la jeunesse, qui est de mettre en garde les jeunes lecteurs contre les dangers du racisme. En ce sens, et nous le verrons ultérieurement, les textes ne doivent pas véhiculer de stéréotypes.

La littérature de l'atrocité regroupe donc des textes qui mettent en scène l'atrocité, la violence, la haine et la mort : « [elle] s'intéresse à un ordre de la réalité auquel l'esprit humain n'a jamais été confronté avant²². » Le mal nouveau, dont on a fait mention précédemment en faisant référence à l'Holocauste, et qui se retrouve également dans les actes commis durant le génocide survenu au Rwanda, « échappe à la signification humaine²³. » Ainsi, si on peut affirmer que la littérature de l'atrocité ne pourrait être possible sans l'existence d'événements tels que l'Holocauste et le génocide des Tutsi, on peut également affirmer que l'un des buts de cette littérature est de « rendre [une telle] réalité possible pour l'imagination²⁴. » Par différents moyens, sur lesquels nous ferons la lumière plus loin, la littérature de l'atrocité pour la jeunesse tente donc de rendre accessibles aux enfants ces événements. Comme le mentionne Thierry Lenain, il faut apprendre aux enfants à s'« ouvrir progressivement [...] au monde actuel pour leur apprendre à vivre avec leur temps²⁵. » Lenain continue en affirmant qu' :

²² « The literature of atrocity is concerned with an order of reality which the human mind had never confronted before. » Nous traduisons. Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 379.

²³ Jean-Paul Dufiet, « Liminaire, face à l'extrême, les lieux de la critique », dans Michael Rinn, dir., *Tangence*, hiver 2007, n° 83, p. 17.

²⁴ « [...] making such reality “possible” for the imagination. » Nous traduisons. Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 379.

²⁵ Thierry Lenain tel que cité par Véronique Soulé, « Censures et autocensures autour du livre de jeunesse », *Bulletin des Bibliothèques de France*, Paris, vol. 44, n° 3, 1999, p. 47.

[a]vec leurs écrits, les auteurs désirent participer à l'émergence, au sein de leur communauté, d'êtres pensants et libres. Et comment cela se pourrait-il sans évoquer ces choses qui dérangent, qu'on voudrait nier par leur seul passage sous silence, pour éviter tout malaise, toute remise en cause des équilibres précaires et des ordres établis par leurs aînés?²⁶

Le contact avec la représentation de la haine génocidaire, que l'on retrouve dans les œuvres de notre corpus, permettrait à l'enfant-lecteur de « développer un respect plus profond pour l'humain en [lui] fournissant des modèles d'héroïsme et de dignité crédibles qui transcendent le mal²⁷. » La présentation de personnages faisant figures de héros ou d'exception dans un milieu haineux – par exemple, dans le cas de notre corpus, de personnages hutu qui aident des enfants tutsi à échapper à la mort – pourrait contribuer au développement de valeurs telles que le respect, valeurs qui sont recherchées dans les livres pour enfants, et ce, autant par les tenants de la position sécuritaire et autoritaire, que par ceux qui prônent une vision plus réaliste et plus ouverte sur le monde. L'autre fonction qu'assumerait la mise en contact de l'enfant-lecteur avec la représentation de la haine se situe au niveau de l'apprentissage : les scènes de violence représentées dans les œuvres en apprendraient énormément au lecteur sur la haine et sur ce dont l'humain est capable lorsqu'il est guidé par cette dernière²⁸.

1.2 Des critères pour définir la littérature de l'atrocité pour la jeunesse

Il n'existe aucune façon de faire précise sur la question de la représentation du mal en littérature pour la jeunesse; « [c]'est tellement complexe qu'on ne peut décider de

²⁶ Véronique Soulé, *op. cit.*, p. 47.

²⁷ « [...] can help children develop a deeper respect for human decency by providing credible models of heroism and dignity who transcended the evil. » Nous traduisons. M. P. Machet, « Authenticity in Holocaust literature for children », *South African Journal of Library and Information Science*, vol. 66, n° 3, 1998, p. 114.

²⁸ Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 381.

la possibilité d'une représentation et pas d'une autre²⁹. » Ainsi, les représentations qui sont faites dans les œuvres du corpus de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse – et de surcroît, de notre corpus – sont des représentations qu'on ne peut juger, ni qualifier de bonnes ou de mauvaises. Or, certains théoriciens – dont Elisabeth Roberts Baer, dans un article paru dans la revue *The Lion and the Unicorn* en 2000 : « A New Algorithm in Evil : Children's Literature in a Post-Holocaust World » – ont travaillé à élaborer une série de critères, qu'ils proposent à différentes fins. Ces critères auraient premièrement été établis dans le but de vérifier la fidélité avec laquelle les textes représentent l'événement dont il est question dans les textes. De plus, ils permettraient d'étudier les œuvres et les procédés mis en place afin de rendre certaines réalités possibles pour l'imagination. Finalement, les critères serviraient à procéder à une sélection des « meilleurs » livres pour la jeunesse sur le sujet en question, et aideraient les adultes dans leurs choix de sélection de textes pour un jeune public. Les raisons qui motivent la proposition de ces critères ont d'abord semblé plus ou moins pertinentes à notre analyse, en ce qu'elles pouvaient contredire l'idée d'une absence de vérité sur la question de la représentation du mal. Le fait de cibler les « meilleurs » livres pour enfants pourrait suggérer la préférence de certaines représentations au détriment d'autres. Ils méritent toutefois d'être retenus puisqu'ils offrent certaines balises pour cerner le genre. Ces critères que nous présenterons brièvement sont les suivants : 1. La nécessaire confrontation avec le mal génocidaire; 2. La représentation de l'événement dans toute sa complexité; 3. L'avertissement quant aux dangers du racisme; 4. La création, à

²⁹ Sylvain Marcelli, *Rwanda : mémoire d'un génocide. Le partage du deuil*, <<http://www.interdits.net>> (page consultée le 26 octobre 2007).

l'intérieur de l'œuvre, d'un « cadre de réponse »; 5. La construction du livre comme espace confortant et rassurant.

1. La nécessaire confrontation avec le mal génocidaire

Les œuvres offrant une représentation d'événements générés par la cruauté « doivent lutter directement contre le mal³⁰ » de l'événement, dans le cas qui nous intéresse, contre le mal du génocide des Tutsi. Bien que cette confrontation ne nécessite pas à tout prix la présence, dans les œuvres, des scènes de violence en elles-mêmes, leur présentation constituerait une façon efficiente de confronter le mal dans son essence. Un parallèle intéressant sera à faire, ultérieurement, entre cette nécessaire confrontation avec le mal et le nombre impressionnant de scènes mettant en avant-plan les atrocités commises à l'endroit des Tutsi dans les œuvres de notre corpus. Baer fait ensuite la distinction entre le mal génocidaire et celui que l'on retrouve dans les textes pour la jeunesse participant d'une littérature plus « puritaine » : le mal « personnifié », qui a un nom et un visage, comme le Diable. Le mal génocidaire, quant à lui, apparaît souvent sans visage :

[It] sometimes seems faceless and nameless and even hidden from the child, or of completely obscure origins. [...] evil is depicted as something totally irrational, something that springs inexplicably, full blown, unannounced, into one's life and most often directly destroys family life.³¹

Outre la présentation de scènes de violence, différents procédés sont mis en place dans les œuvres afin de confronter le mal génocidaire. La création d'une atmosphère propre au contexte génocidaire fait partie de ces procédés. En effet, toujours selon Baer, les auteurs des textes doivent trouver « un style et une forme d'écriture pour présenter

³⁰ « [...] must grapple directly with the evil [...] ». Nous traduisons. Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 381.

³¹ *Ibid.*

l'atmosphère ou le paysage de l'atrocité³². » Le climat qui régnait lors de la situation conflictuelle permet de voir et de ressentir l'atrocité ailleurs que dans les actes de violence eux-mêmes. L'atmosphère génocidaire est en quelque sorte un voile, un brouillard qui pèse sur les personnages, tout au long de l'histoire, même lorsque ceux-ci ne sont pas en contact direct avec la violence. Il sera intéressant de relever les moyens employés par les auteurs afin de la représenter dans les œuvres. Il est également intéressant de parler de « paysage de l'atrocité », puisque dans les œuvres relatant les faits survenus durant le génocide des Tutsi, les magnifiques paysages du Rwanda semblent eux aussi prendre part au génocide. Parfois, ils se font les alliés des meurtriers, parfois ils ne font que créer un contraste entre la beauté de la vie et la cruauté humaine. Finalement, la présentation au lecteur des différents « choix moraux³³ » dans lesquels on peut classer les êtres qui ont été impliqués dans le génocide – la victime et le bourreau – contribue à établir la confrontation avec le mal du génocide.

2. La représentation de l'événement dans toute sa complexité

Autre caractéristique importante de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse : la complexité de la représentation. En effet, comme le souligne Baer, « les œuvres ne doivent pas se contenter d'explications simplistes, mais doivent plutôt présenter le génocide dans toute sa complexité en convoquant des questions difficiles qui ne comportent aucune réponse toute faite d'avance³⁴. » L'inexplicable et les contradictions

³² « [...] a style and a form to present the atmosphere or landscape of atrocity. » Nous traduisons. Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 380.

³³ M. P. Machet, *op. cit.*, p. 114.

³⁴ « The book should not provide simplistic explanations, but rather it should present the Holocaust in its proper context of complexity, even meaninglessness, of difficult questions for which there are no formulaic answers. » Nous traduisons. Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 381.

doivent, eux aussi, se retrouver dans l'histoire afin que l'enfant-lecteur ait une vue d'ensemble de la situation conflictuelle. La sélection des éléments de l'histoire est certes une chose délicate, mais elle peut affecter la compréhension du lecteur si elle fait trop appel à la censure. Parsons et Totten abondent eux aussi en ce sens lorsqu'ils affirment que les livres pour enfants

can convey some of the complexity of the situation and help translate statistics into people with whom children can identify. A good book will also avoid oversimplification of a complex historical event and help children better understand the many factors that ultimately led to the Holocaust.³⁵

Dans le cas de notre corpus, il est par exemple important que le lecteur connaisse la différenciation qui a été faite entre les Hutu et les Tutsi – particulièrement à cause du système de cartes d'identité qui a été mis en place par le système colonial belge – et qu'il comprenne comment la haine est née chez les Hutu pour leurs voisins et a mené aux événements qu'on lui présente dans l'œuvre. La complexité du génocide sera palpable, entre autres, dans les nombreuses questions présentes dans les discours des personnages.

3. L'avertissement quant aux dangers du racisme

Comme on l'a mentionné précédemment, la lutte au racisme est l'un des buts attribués à la littérature de l'atrocité pour la jeunesse. Les œuvres « doivent servir – appuyées par les faits, les émotions et/ou la mémoire – un avertissement quant aux dangers du racisme³⁶. » La présentation dans les livres de stéréotypes et de préjugés peut dangereusement servir le racisme; utilisés de façon méthodique dans les idéologies de la

³⁵ M. P. Machet, *op. cit.*, p. 114.

³⁶ « [...] must convey – through the use of facts, emotions, and/or memory – a warning about the racism and anti-Semitism, and the complacency. » Nous traduisons. Elizabeth. R. Baer, *op. cit.*, p. 382.

haine, « les stéréotypes et les préjugés visent à anéantir toute possibilité de considérer un membre du groupe détesté comme un être humain doté de sentiments³⁷. » Les stéréotypes ont été l'un des moyens utilisés par les Nazis pour créer l'antisémitisme et pour aliéner les Juifs et, dans le cas du génocide des Tutsi, pour ranger tous les Hutu contre les Tutsi en assignant à ces derniers des fautes, des intentions et des traits de personnalité qui n'étaient pas fondés. Par contre, comme le rappelle M. P. Machet dans « Authenticity in Holocaust Literature for Children », lorsque les stéréotypes représentés dans les œuvres sont « propres à [l']époque troublée³⁸ » et que leur utilisation laisse transparaître leur caractère douteux et peu crédible, leur représentation peut servir à la démonstration des instruments inacceptables utilisés par les bourreaux pour leur propagande.

4. La création, à l'intérieur de l'œuvre, d'un « cadre de réponse ³⁹ »

Ce « cadre de réponse » auquel Baer fait référence se construit, dans les œuvres, sur ces lieux du texte qui évoquent un questionnement du narrateur ou de l'un des personnages. Elizabeth Goodenough abonde dans le même sens que Baer en affirmant ceci : « Holocaust literature for children should leave space for questions⁴⁰. » Ces questions peuvent être accompagnées de tentatives de réponses, mais ces dernières seraient le plus souvent incomplètes et provoqueraient chez le lecteur une prise de

³⁷ Josias Semujanga, « Les mots du rejet et les récits du génocide » dans Pierre Halen et Jacques Walter, dir., *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Centre de recherches « Écritures », Université Paul Verlaine-Metz, série Afriques, n° 1, p. 30.

³⁸ « [...] current at the time that these stereotypical representations are queried. » Nous traduisons. M. P. Machet, *op. cit.*, p. 114.

³⁹ « [...] a framework for response [...] » Nous traduisons. Elizabeth. R. Baer, *op. cit.*, p. 382.

⁴⁰ Elizabeth Goodenough, « Introduction », *The Lion and the Unicorn*, 2000, vol. 24, n° 3, p. VI.

conscience en ce qu'elles l'obligeraient à se questionner lui-même. Les questions que posent le narrateur et les personnages entreraient donc dans la formation de ce « cadre », qui contribue à la création de la mémoire chez les jeunes lecteurs.

5. La construction du livre comme espace confortant et rassurant

Quelques chercheurs qui ont, comme Baer, encadré et théorisé la production littéraire pour la jeunesse sur l'Holocauste, ont ajouté des critères à la liste dressée précédemment. Cependant, ces derniers se veulent très limitatifs, et mettent de côté plusieurs livres extrêmement intéressants sur le sujet. Par exemple, le fait d'interdire toute scène de violence, ou d'en atténuer la réalité, empêche bon nombre d'œuvres de notre corpus de se conformer aux critères, et ainsi, d'être considérés comme des bons livres sur le génocide. Ces critères, qui se rallient à une vision plus traditionnelle et puritaine de la littérature pour la jeunesse, s'ils s'appliquent au corpus de l'Holocauste, ne conviennent pas à l'analyse des œuvres qui racontent le génocide des Tutsi. En effet, les textes qui composent notre corpus présentent parfois les réalités du génocide de façon très réaliste. Cependant, quelle que soit l'image de l'enfant qui est construite à l'intérieur du livre, la fiction doit « sécuriser l'enfant qui est à l'extérieur du livre⁴¹. » En ce sens, les œuvres peuvent donc se permettre d'offrir des représentations du mal qui risquent de déranger le jeune lecteur, dans la mesure où elles réussissent tout de même à se faire rassurantes pour ce dernier. Plusieurs procédés sont mis en place dans les œuvres afin de rassurer le lecteur, et l'un de moyens privilégiés pour ce faire est la présence,

⁴¹ Katharine Capshaw Smith, « Forum : Trauma and Children's Literature », *Children's Literature*, vol. 33, 2005, p. 116.

dans le texte, de l'espoir. En effet, tout comme Miriam Muallem et Frances A. Dowd valorisent les livres qui se « terminent sur une note d'espoir ⁴² », Danielle Thaler affirme, dans *Canadian Children Literature*, que

[l]e texte pour la jeunesse est un texte de formation, d'initiation et d'espoir car chaque génération tente de présenter à ses enfants un monde où certes les embûches sont nombreuses, mais où l'on peut s'en sortir, à condition d'obéir à la règle, à condition de suivre le droit chemin même si l'on n'y parvient qu'après quelques errances. Le texte pour enfants se reconnaît car le désespoir, le laid, l'horrible n'y peuvent être permanents ou alors le formateur qu'est l'écrivain aura failli à sa mission⁴³.

L'auteur ne se voit donc pas limité en termes de contenu, en autant que l'histoire permette au lecteur de croire tous les espoirs encore permis. Ainsi, comme le rappelle Thaler : « la morale de la morale réclamera que, même si la finale ne se clôt pas sur un happy ending permanent comme au temps d'il était une fois, le soleil soit là qui point à l'horizon⁴⁴. »

Le second procédé utilisé par les auteurs afin de rassurer le lecteur repose sur l'accentuation des différents « choix moraux » qui se présentent aux êtres impliqués dans le génocide. L'utilisation d'une telle stratégie permet au jeune lecteur de faire la part des choses. Il est alors en mesure de distinguer les figures des victimes de celles des bourreaux. Dans ce dernier cas, la mise en relief du personnage du bourreau isole judicieusement la figure du « Méchant » : « Il faut isoler, parmi les autres toujours, un coupable. C'est une voie psychologiquement apaisante⁴⁵. »

⁴² « [...] ended with a note of hope. » Nous traduisons. Miriam Muallem, Frances A. Dowd tel que citées dans Elizabeth R. Baer, *op. cit.*, p. 382.

⁴³ Danielle Thaler, « Littérature de jeunesse : un concept problématique », *Canadian Children Literature*, 1996, vol. 22 : 3, n° 83, p. 34.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Pierre Halen et Jacques Walter, « Introduction » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 4.

Le dernier moyen de rassurer le lecteur que nous nous proposons de présenter constitue en fait l'un des éléments narratifs qui différencie la littérature pour la jeunesse de la littérature générale : le ton. En effet, le ton employé dans les récits pour enfants se doit d'être rassurant. Le lecteur pourra ainsi être mis en contact avec les grandes noirceurs du génocide sans être perturbé, en autant que ces dernières lui soient proposées d'un ton digne de confiance, ne laissant pas présager une vision totalement négative. Le fait de rassurer le jeune lecteur à l'intérieur de l'œuvre constitue donc le dernier critère sur lequel nous baserons l'analyse des œuvres de notre corpus. De plus, il constitue également le noyau de notre première hypothèse, selon laquelle les œuvres qui traitent du génocide des Tutsi, et qui s'adressent à un jeune public, si elles offrent des représentations de l'atrocité qui sont parfois réalistes et dures, doivent contenir, malgré tout, un message positif et rassurant.

1.3 La tension entre éthique et esthétique en littérature de l'atrocité pour la jeunesse

La représentation dans la littérature d'événements tels que les génocides pose problème, et ce, particulièrement au niveau esthétique. En effet, des nombreux écrivains qui ont fait le choix de raconter le génocide des Tutsi, plusieurs ont fait le même constat qui réside dans l'insuffisance du langage à exprimer l'horreur et la douleur engendrés par le génocide. Yolande Mukagasana, qui a écrit des récits autobiographiques (*La mort ne veut pas de moi*, 1997; *N'aie pas peur de savoir – Rwanda : une rescapée tutsi raconte*, 1999), des recueils de contes (*De bouche à oreille*, 2 volumes, 2003), qui a participé à l'écriture d'un recueil de témoignages (*Les blessures*

du silence, 2001) et à l'écriture d'une pièce de théâtre (*Rwanda 94*, 2000), pose à plusieurs reprises « la question des rapports entre l'émotion et son impossible expression par le langage⁴⁶. » Koulsy Lamko, auteur du roman *La Phalène des collines* (2000), se sent craquer durant l'écriture de son roman sur le génocide : « il ne trouve pas les mots pour l'écrire⁴⁷. » Pour ces auteurs, « la transmission de l'expérience extrême [...] semble vouée à l'échec, faute d'expression appropriée⁴⁸. » Or, il se trouve des écrivains pour affirmer haut et fort que le génocide peut être transcrit par des mots. Jean Hatzfeld est de ceux-là. L'auteur de *Dans le nu de la vie* (2000), *Une saison de machettes* (2003) et *La Stratégie des antilopes* (2007) aborde, en effet, la question de la relation entre le génocide et le langage de la façon suivante :

On dit souvent que l'horreur est indicible, qu'Auschwitz, c'est indicible parce que c'est l'horreur. Ce n'est pas vrai, on peut toujours dire l'horreur. Il y a des mots pour cela, des syntaxes, des images, des métaphores, des explications... L'horreur est toujours dicible⁴⁹.

Comme le démontrent ces quelques exemples, la représentation du mal et de l'horreur dans la littérature n'est pas chose simple. Il n'existe pas de manière préétablie pour ce faire.

Qu'en est-il alors de la représentation du mal et de l'horreur en littérature pour la jeunesse? Dans l'article « Génocide, jeunesse rwandaise : à quoi rime la littérature? », Jean Foucault affirme que « [l]'évoque des violences et de la haine pouvant aller

⁴⁶ Véronique Bonnet, Émilie Sevrain, « Témoignages de rescapées rwandaises : modalités et intentions » dans Pierre Halen et Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 144.

⁴⁷ Corinne Moncel, « Comment, pourquoi aborder l'indicible? Paroles d'écrivains africains », *Sudplanète, diversité culturelle*, <<http://www.sudplanete.net/index.php?out=1&menu=arti&no=1464>> (page consultée le 10 octobre 2007).

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Sylvain Bourmeau, « Des vies coupées », *Les inrockuptibles*, du 28 août au 3 septembre 2007, n° 613, p. 45.

jusqu'au génocide pose peut-être plus de problèmes encore en littérature pour enfants ou dans l'élaboration de documents historiques destinés à la jeunesse que pour les publications proposées aux adultes⁵⁰. » En effet, la littérature pour la jeunesse, en raison de son destinataire spécifique, rend plus difficile encore la représentation du mal dans les œuvres. Johanne Prud'homme, qui travaille à la création d'un ensemble d'instruments d'analyse propre à la littérature pour la jeunesse, a mis sur pied un appareil théorique et conceptuel rendant compte de la spécificité de la littérature pour la jeunesse au cœur duquel l'intentionnalité occupe une place prépondérante. Elle reconnaît la position du destinataire de l'œuvre pour la jeunesse comme étant une « position indélogeable et, qui plus est, « fortifiée⁵¹ ». » La littérature pour la jeunesse se veut donc, selon elle, une littérature *essentiellement* « intentionnelle⁵² ». Or, si l'une des principales préoccupations en lien avec la représentation du mal dans la littérature se situe au niveau esthétique, l'adresse au destinataire particulier que représente l'enfant fournit, par ailleurs, une nouvelle dimension à la problématique de la représentation du mal : la dimension éthique. Considérant la nature du destinataire visé par la littérature pour la jeunesse, l'éthique devient donc indissociable du processus de création des œuvres dans la mesure où ce dernier – du fait de l'intentionnalité constitutive de cette littérature⁵³ – repose sur de multiples choix auctoriaux motivés par la présence d'un destinataire ciblé. Toute écriture littéraire pour la jeunesse conjugue donc la nécessité, d'une part, de juger de ce qu'il est « possible » de représenter dans les œuvres et, d'autre part, celle de se

⁵⁰ Jean Foucault, « Génocide, jeunesse rwandaise : à quoi rime la littérature ? » dans Pierre Halen et Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 105.

⁵¹ Johanne Prud'homme, « Éléments de poétique de la littérature pour la jeunesse : le personnage de l'enfant-narrateur », *Cahiers scientifiques de l'ACFAS*, n° 103 (« Littérature pour la jeunesse »), 2005, p. 22.

⁵² *Ibid.*

⁵³ La spécificité de la littérature pour la jeunesse ressortit, selon Prud'homme, à trois concepts nécessaires et indissociables pour la décrire : intentionnalité, accessibilité et littérarité.

conformer aux exigences de la littérarité. Dans le cas précis des représentations de l'atrocité, ces tensions sont d'autant plus mises en valeur, pensons-nous, que la thématique des œuvres les exacerbe.

L'étude de la représentation du génocide dans les œuvres de notre corpus implique – au sens où l'entend Jean-Louis Jeannelle⁵⁴ – une *évaluation* : d'une part, il s'agit d'identifier les points saillants des atrocités qui ont été jugés recevables pour un jeune destinataire et d'étudier les valeurs qui sont véhiculées dans les œuvres; d'autre part, d'analyser les procédés et stratégies d'écriture privilégiés par les auteurs en matière de support littéraire, de narration, de point de vue, de focalisation, de figures de style et de vocabulaire. Ces procédés, qui ont pour but premier d'offrir une représentation du mal dans les œuvres, portent, « en terme de création de style et d'images [...] au plus haut l'émotion et les sentiments⁵⁵. » La réalisation de ces étapes nous aidera à répondre aux deux grandes questions évoquées en introduction : Qu'est-ce qui est présenté de l'atrocité? Comment est-ce présenté? La littérature de l'atrocité pour la jeunesse se veut donc un point de rencontre important entre éthique et une esthétique, point de rencontre qui s'effectue dans les œuvres à deux niveaux : l'intentionnalité et la littérarité.

1.3.1 L'intentionnalité

Le premier niveau de relation entre éthique et esthétique est commandé par l'intentionnalité de la littérature pour la jeunesse. En effet, la spécificité du destinataire

⁵⁴ Selon Jeannelle, l'évaluation réside dans la rencontre de « deux modes d'approche à la fois hétérogènes et indissociables : d'une part la question de la valeur (littéraire) et d'autre part la question des valeurs (éthique et politique). La première concerne l'esthétique alors que la seconde met en œuvre tout le domaine de l'axiologique. ». Jean-Louis Jeannelle, « Valeur des valeurs : sur trois livres récents », dans *Fabula : la recherche en littérature*, <<http://fabula.org/revue/cr/130.php>> (page consultée de 9 mai 2006).

⁵⁵ Corinne Moncel, *op. cit.*

conditionne, de façon privilégiée, la présence de l'éthique dans l'œuvre, car bien qu'il soit « de plus en plus couramment admis [...] grâce à la diffusion des travaux des psychologues que l'enfant a besoin pour son équilibre et sa croissance que les choses lui soient dites⁵⁶ », il existe encore une certaine idée de « normalité ⁵⁷ » en ce qui a trait à la littérature pour la jeunesse. L'éthique, qui se manifeste de façon privilégiée par l'autocensure effectuée dans les œuvres, demeure un élément incontournable en création littéraire, dès lors que l'on s'adresse à des enfants.

1.3.2 La littérarité

La notion de littérarité des œuvres nous mène au second niveau de la relation entre éthique et esthétique dans la littérature pour la jeunesse. Selon Jean-Louis Jeannelle, la littérarité d'une œuvre, qui s'établit de plusieurs façons, se mesure entre autres par « l'évaluation » de l'idéologie de l'œuvre, et plus précisément du « système de valeurs inhérent à l'œuvre et qui s'impose à tout lecteur⁵⁸ » – tout œuvre « véhicul[ant] automatiquement un certain nombre de valeurs⁵⁹. » L'« effet-idéologie » de l'œuvre, comme la nomme Vincent Jouve, devient donc « un mode d'évaluation de la littérarité même de l'œuvre⁶⁰. » De plus, si Jeannelle affirme que « la valeur littéraire d'une œuvre se mesu[re] à sa capacité de transmission d'une expérience éthique et

⁵⁶ Françoise Ballanger, « La présence du passé : Histoire, mémoire et transmission dans la fiction contemporaine pour les enfants et les adolescents », *La revue des livres pour enfants*, juin 2002, n° 205, p. 81.

⁵⁷ Joëlle Turin, « Valeurs et narration : les romans pour adolescents », dans Josianne Cetlin, dir., *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 10.

⁵⁹ Jean-Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 208.

⁶⁰ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*

morale spécifique⁶¹ », Michel Foucault va, pour sa part, jusqu'à affirmer que l'usage d'un « langage poussé jusqu'à ses limites⁶² » constitue un critère de la littérarité. Le niveau littéraire des œuvres faisant partie du corpus de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse serait donc assuré dans une certaine mesure par le choix de leur sujet.

Aussi, l'étude du système des valeurs se fera selon une approche sémiologique, qui consiste en l'étude des procédés par lesquels « le texte rend sensibles les valeurs dont il se réclame⁶³. » L'un des procédés qui sera utilisé dans l'analyse de l'effet-idéologie est la mise en commun d'une action et d'une norme extratextuelle, que Philippe Hamon met de l'avant dans *Texte et idéologie*. Hamon propose en effet quatre domaines d'évaluation qui se veulent être des lieux privilégiés de référence aux valeurs : le regard, le langage, le travail et l'éthique.

Toute évocation par le texte d'un personnage qui regarde, parle, travaille ou entre en relation avec autrui est à évaluer par rapport aux normes qui régissent ces quatre domaines dans le hors-texte de la culture. Les idées et les comportements des personnages sont, à l'intérieur de la fiction, objet d'intérêt ou de désir : c'est ainsi qu'ils deviennent vecteurs de valeurs⁶⁴.

Le regard

Le regard, qui est de l'ordre de l'esthétique en ce qu'il permet de voir comment les choses sont montrées, illustre en fait la relation du personnage aux événements. L'évaluation effectuée par le regard peut l'être à quatre niveaux : « l'évaluation frappe aussi bien la compétence du regardeur, que son regard, que l'objet regardé, que le

⁶¹ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*

⁶² Jean-Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *op. cit.*, p. 14.

⁶³ Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*

⁶⁴ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 19.

« profit » retiré par le regardeur du spectacle regardé⁶⁵. » Ainsi, dans les textes de notre corpus, le regard deviendra l'un des contacts privilégiés entre les violences représentées dans les œuvres et le lecteur. À travers le regard des victimes, il sera possible de faire ressortir les représentations du mal véhiculées dans les œuvres. De plus, l'évaluation par le regard du personnage introduit une notion esthétique importante dans la représentation du mal dans la littérature, soit celle de la scène. Ce procédé narratif est souvent soutenu par l'usage d'une figure de style, l'hypotypose, qui consiste à offrir une suggestion visuelle en animant une description au point qu'elle fait image aux yeux du lecteur. La scène est découpée dans la réalité de l'histoire par le regard du personnage et est « renforcée par l'usage que le narrateur fait des techniques expressionnistes (éclairage, atmosphère, mouvement, jeu d'ombres et de lumière)⁶⁶ », techniques relevant de l'esthétique. Elle est en fait un procédé utilisé par les auteurs afin de placer le lecteur en face d'une représentation fidèle de la réalité du génocide, et ce, par le biais du regard des personnages. Elle revêt donc un aspect éthique non négligeable puisqu'elle sert la présentation de la violence à un jeune public.

Aussi, comme il a été mentionné précédemment dans le travail, l'une des principales raisons d'exister de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse serait celle d'éveiller la mémoire des jeunes lecteurs, afin que des événements tels que la Shoah – et tels que le génocide des Tutsi – ne se reproduisent jamais. Ainsi, les textes destinés à un jeune lectorat doivent permettre au jeune lecteur de tirer ses propres conclusions, voire une leçon, de ce qu'il a lu. Susan Seleiman soutient que le récit de fiction aurait, chez le

⁶⁵ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997, p. 53.

⁶⁶ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 113.

lecteur, le même effet de persuasion que les *exempla* de la rhétorique classique définis par Aristote comme étant des « *histoires inventées* ayant pour fonction de fournir un exemple concret dont on pouvait tirer une conclusion générale (une morale)⁶⁷. » Notre travail n'est pas, pour l'instant, d'établir le parallèle entre l'*exemplum* d'Aristote et la scène, que l'on retrouve dans les œuvres traitant du génocide des Tutsi; il consiste simplement à reconnaître l'exemplarité que procure la scène aux récits que nous étudions. J.-C. Larrat a d'ailleurs démontré l'influence que possède la scène sur le lecteur, la comparant au domaine de l'imagé : « La scène, dans la mesure où elle donne à voir au lieu d'expliquer, s'adresse à l'émotion plus qu'à la raison, bénéficiant ainsi de la force d'impact des arts de l'image⁶⁸. »

Le langage

Afin d'étudier l'effet-idéologie du texte à travers le langage, nous privilégierons l'étude de la parole de la victime, de même que celle du bourreau. Il est d'abord pertinent de se questionner sur la nature du discours tenu par ces deux figures : sont-ce des dialogues ou des monologues? Dans le premier cas, le destinataire est facilement identifiable. De plus, le dialogue renvoie davantage à la notion d'action; il fait avancer l'intrigue à l'aide des questions et des répliques qu'il engendre. Dans le cas du monologue, le personnage peut garder ses réflexions pour lui, comme il peut les partager avec quelque autre destinataire que l'on nomme alors allocutaire (par exemple, Dieu). L'analyse de la dimension pragmatique du discours, c'est-à-dire de « la façon dont [le

⁶⁷ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁸ J.-C. Larrat tel que le souligne Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 113.

discours] tente d'agir sur autrui⁶⁹ », nous permettra de nous interroger sur la stratégie qui est utilisée par le locuteur à l'égard de l'allocataire ou du destinataire ciblé.

La rhétorique traditionnelle isole trois façons d'orienter un discours vers un destinataire, soit le *logos*, le *pathos* et l'*éthos*. Vincent Jouve rappelle la définition de ces trois modes d'orientation :

Le logos rassemble les procédés fondés sur l'argumentation logique et faisant appel à la raison du destinataire; le pathos désigne les techniques qui permettent d'émouvoir l'allocataire en jouant sur sa sensibilité; l'éthos renvoie aux signaux qui assurent la crédibilité du locuteur en donnant de lui une image fiable⁷⁰.

Le discours que tiennent les victimes du génocide dans les œuvres, discours qui raconte les violences et les humiliations qui leur ont été infligées, ainsi que le discours des bourreaux qui, peut-on le deviner, ne sont pas de même nature, rejoignent, aussi différents soient-ils, la même dimension pragmatique, soit le pathos. Les deux figures tiennent un langage et des propos qui misent sur la fonction émotive, fonction qui, comme le mentionne Jouve, « comprend aussi bien les images touchantes appelant l'identification que les attaques verbales – sarcasmes, exécutions – destinées à faire réagir le destinataire⁷¹. » Il sera intéressant de faire ressortir les moyens employés dans les œuvres afin de mettre en place cette orientation du discours.

L'analyse de l'orientation du discours, telle qu'elle se révèle dans le choix du destinataire ou de l'allocataire, ainsi que les techniques employées pour préciser la nature de l'orientation, sont des composantes du langage appropriées à l'étude de la

⁶⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁷¹ *Ibid.*, p. 62-63.

représentation du mal. Cependant, le langage possède d'autres éléments de type évaluatif qui contribuent à cerner les valeurs présentes dans les œuvres. Il sera donc pertinent de cibler dans les textes les notions telles que les formules modalisantes, qui s'appuient entre autres sur les notions du « devoir » renvoyant au lexique du législatif, ainsi que le vocabulaire des sentiments et des passions.

Le travail

Au même titre que le regard et le langage véhiculent le système de valeurs propre à l'œuvre, le travail effectué par les personnages dans les œuvres se veut une action fortement imprégnée par l'idéologie du texte puisqu'il « exprime d'une part la relation de l'homme au monde (la marque que ce dernier imprime à son environnement) et, d'autre part, le lien entre l'individu et le groupe au sein de la société⁷². » Il est le point de rencontre entre une « compétence », une « expérience », un « outil » et un « tour de main ». Dans cette perspective, l'étude du « travail » du bourreau – puisque c'est ainsi qu'il désigne ses activités meurtrières – nous permettra également de rendre compte des représentations du mal.

L'éthique

Le dernier élément considéré par Hamon comme porteur de l'effet-idéologie du texte est l'éthique, en tant que « ligne de conduite », de « rapport de l'individu aux principes et aux lois⁷³ », et plus largement, en tant que « mode d'évaluation de la

⁷² Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, p. 24.

relation sociale entre les personnages⁷⁴. » L'éthique est un système d'évaluation qui peut englober tous les autres puisque le regard, le langage et le travail peuvent être retranscrits en termes de bien ou de mal. Les personnages, en tant qu'êtres humains (de papier, s'entend), entretiennent des relations avec d'autres êtres humains, ce qui génère, dans l'œuvre, un « effet de morale ». Ainsi, la conduite des personnages, victimes comme bourreaux, à travers les différents modes d'évaluation, pourra être qualifiée de correcte ou d'incorrecte, de morale ou d'amorale, de conforme à la loi ou d'illégale, etc.

Le regard, le langage, la parole et l'éthique sont donc des domaines d'évaluation dans lesquels l'effet-idéologie de l'œuvre se manifeste de façon privilégiée. Ils seront plus particulièrement mis à contribution lorsque nous traiterons, au chapitre 3, des figures du bourreau et de la victime. Pour l'heure, revenons sur les stratégies qui président à la représentation du mal, de l'horreur et de la mort dans les oeuvres de l'atrocité pour la jeunesse en plongeant dans celles, exemplaires, de notre corpus, portant sur le génocide des Tutsi.

⁷⁴ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 107.

CHAPITRE 2

LES REPRÉSENTATIONS DU MAL DANS LES ŒUVRES POUR LA JEUNESSE OFFRANT UNE REPRÉSENTATION DU GÉNOCIDE DES TUTSI

La représentation du mal dans la littérature de l'atrocité pour la jeunesse peut s'opérer à plusieurs niveaux. Elle se manifeste de manière privilégiée par la représentation des scènes de violence. Dans le cas particulier qui nous intéresse, il s'agit de celle perpétrée à l'égard des Tutsi durant le génocide. La représentation de la violence, qui se situe au centre des réflexions éthiques entourant la littérature de l'atrocité destinée à un jeune public, est donc un élément clef de la représentation du mal dans les œuvres et revêt une importance capitale au sein de notre analyse. Cependant, si les scènes de violence – par exemple les scènes de viols, de massacres et de meurtres – sous-tendent les principales représentations du mal dans les œuvres, il importe de mentionner que la violence s'exprime également par d'autres moyens dans les textes. C'est donc l'ensemble de ces moyens que nous souhaitons ici étudier. Dans un premier temps, nous ciblerons la représentation directe de la violence, telle qu'on la retrouve, par exemple, dans la présentation des sévices infligés aux Tutsi explicitement décrits dans les textes. Nous nous intéresserons ensuite aux représentations indirectes de la violence qui se manifestent, d'une part, par des procédés suggestifs qu'il importera de définir et, d'autre part, par la représentation de l'atmosphère génocidaire.

2.1 La représentation directe du mal

Le génocide du Rwanda a été perpétré avec une cruauté peu commune à la race humaine. En effet, l'une des particularités de ce génocide repose dans les moyens employés par les Hutu afin d'éliminer les Tutsi. Dans la majorité des œuvres pour la jeunesse qui offrent une représentation du génocide des Tutsi, les moyens utilisés pour tuer sont mis en scène. Dans les œuvres de notre corpus, et plus particulièrement dans les romans (*Couleur de cendre*, *J'irai avec toi par mille collines*, *Le chemin du retour*, *Lettre à Madeleine*, *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, « Souviens-toi Akeza! » et « Habimana, dans la tourmente des camps »), le jeune lecteur est confronté à plus d'une soixantaine de scènes de violence qui laissent transparaître la nature des moyens, donc des gestes et des armes, employés dans les massacres. Ces œuvres ont adopté la perspective selon laquelle « une bonne partie de la compréhension du génocide passe [...] par la description de l'horreur. Il faut savoir comment on a tué⁷⁵. » Aussi, nous nous proposons, dans un premier temps, de faire l'analyse de cette description telle qu'elle se manifeste en texte.

Les mots de la mort

L'énoncé « savoir comment on a tué » donne le coup d'envoi à notre analyse en ce qu'il instaure, d'une part, la référence aux moyens employés pour tuer, qu'il nous importe de relever dans les textes et, d'autre part, il introduit un verbe qui s'avère d'une grande importance dans notre corpus, le verbe *tuer*. En effet, ce verbe, qui traduit la finalité de la majorité des actes de violence représentés dans les textes, a été recensé ici à plus de 50 reprises. Il fait d'ailleurs partie d'une expression que l'on retrouve dans

⁷⁵ Catherine Coquio, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p. 127.

presque toutes les œuvres, et qui traduit, en quelque sorte, l'idéologie des tueurs et du génocide, l'expression : « Ils tuent tous les Tutsi ». L'acte de tuer, exécuté par le bourreau, est également représenté dans l'autre perspective, celle de la victime; on retrouve ainsi le verbe *mourir* plus d'une vingtaine de fois dans les œuvres, de même que le mot *mort*, une centaine de fois. Sous sa forme nominale, ce dernier terme désigne, d'une part, la « cessation définitive de la vie⁷⁶ » – « Le vent empestait la mort⁷⁷ » – et, d'autre part, un « être humain qui ne vit plus⁷⁸ » : « Je crois qu'il y a eu des morts mais je n'ai rien vu⁷⁹ ». On utilise enfin le mot *mort* comme adjectif pour qualifier une personne « qui a cessé de vivre⁸⁰ » : « Elle était morte⁸¹. » La représentation de la mort comme résultante de la violence est donc un élément textuel extrêmement présent dans les œuvres. L'étude des verbes dont les auteurs ont fait usage permet donc d'établir et de reconnaître la liberté et la régularité avec laquelle la mort est abordée dans les textes. De plus, elle permet de cibler la représentation des moyens employés par les bourreaux pour arriver à tuer leurs victimes. On retrouve donc, dans les textes, des verbes qui sont synonymes de *tuer* ou qui en illustrent la manière : *abattre*, *assassiner*, *exterminer*, *supprimer*, *achever*, *écraser*, *éliminer*, *exécuter*, *décimer*, *chasser*, *éradiquer*, *frapper*, *couper*, *trancher*, *attaquer*, *massacrer*, *battre*, *ouvrir*, *arracher*, *découper*, *abuser*, *brûler*, *cogner*, *fendre*, *s'acharner*, *empoisonner*, *tirer*, *taper*, *rouer*, *faucher*, *lancer*, *bombarder*, *combattre*, *éventrer*, *charcuter*, *défoncer*, *déchirer*, *entailler*, *étriper*, *pendre*, *projeter*, *percer*, *tabasser*, *railler*, *traverser*, *persécuter* et *torturer*. La cruauté

⁷⁶ Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert alphabétique et analogique de la langue française 2010*, Paris, Le Robert, 2009, p. 1637.

⁷⁷ Francine Nadon, *Couleur de cendre*, Éditions Azimut, 2003, p. 42.

⁷⁸ Paul Robert, *op. cit.*, p. 1638.

⁷⁹ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana, dans la tourmente des camps », dans *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, p. 83.

⁸⁰ Paul Robert, *op. cit.*, p. 1638.

⁸¹ Reine-Marguerite Bayle, *op. cit.*, p. 80.

des scènes de violence du génocide est, comme on peut le constater, déjà mise en relief par la dureté des verbes sélectionnés dans les œuvres. Il importe maintenant de les placer dans leur contexte original afin d'en compléter le sens et d'en saisir la véritable portée.

Les verbes traduisant les actes des bourreaux sont, dans plusieurs cas, accompagnés d'une mention précise de l'outil utilisé pour réaliser l'action. On parle ici⁸² d'outils tels que le couteau (9), la massue (6), la mitrailleuse ou mitraillette (5), le fusil (5), la hache (4), le gourdin (4), la lame (4), la sagaie (3), le bâton clouté (1) et, égalant presque en nombre toutes les autres mentions, la machette (38). La machette, qui a été l'outil le plus utilisé par les Hutu durant le génocide, se veut le « signe d'une société violente [et] dit emblématiquement la barbarie archaïque du massacre⁸³. » Aussi, outre le verbe *tuer*, les verbes de violence que l'on retrouve le plus fréquemment dans les textes traduisent des actions qui sont effectuées avec l'outil archaïque, soit les verbes : *frapper* (10), *trancher* (9) et *couper* (7). On peut ainsi lire, dans les romans de notre corpus, des passages qui illustrent sans compromis la violence avec laquelle les bourreaux se sont servis de la machette pour exterminer les Tutsi. Dans « Souviens-toi Akeza! », une scène particulièrement atroce décrit de manière réaliste l'usage de cet outil de la mort :

Maman tenait la main de mon petit frère... Ils... Ils l'ont frappée avec la machette... Ils ont tranché ses mains quand elle les a levées pour protéger mon frère... Sa tête coupée n'est pas tombée tout de suite par terre... Avec des gourdins, ils ont tapé à deux sur la tête et le dos de papa... Ils ont continué quand il était par terre... Il gémissait. Ils ont tapé jusqu'à ce qu'il ne bouge plus... Ils

⁸² Entre parenthèses, on trouve le nombre d'occurrences de chacun des termes dans les œuvres du corpus.

⁸³ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 65.

ont coupé les jambes de mon grand frère, ici (il montre les tendons au-dessus du talon), parce qu'il s'enfuyait...⁸⁴

Toujours dans le roman de Reine-Marguerite Bayle, une autre représentation de la violence ne laisse aucun doute quant à la nature des exactions commises à la machette : « Marthe, alourdie dans sa fuite par son dernier-né endormi dans son dos, s'entrave et tombe. Un milicien en profite pour s'acharner sur elle et la tue à coups de machette. Son petit meurt étouffé sous elle⁸⁵. » Dans « Habimana, dans la tourmente des camps », bien que le discours du jeune protagoniste ne soit soutenu par aucune description réaliste mettant en relief des violences infligées à un personnage en particulier, il suppose tout de même la régularité avec laquelle les tueurs coupent la tête de leurs victimes : « En tout cas moi, j'ai été écœuré quand j'ai compris qu'ils pourchassaient et battaient les gens à mort, à coups de bâton. Ils coupaient même les têtes à la machette⁸⁶. » Et Jeanne, dans *J'irai avec toi par mille collines*, voit les coups de la machette s'acharner sur le corps de sa mère : « À quelques mètres de là seulement, Florence gisait aux pieds de quelques soldats et *interahamwe* qui la rouaient de coups. Les massues et les machettes s'abattaient sur son corps⁸⁷. » Si les verbes tendent à mettre en relief la représentation de la cruauté des actes posés durant le génocide, la nature archaïque de l'outil d'extermination, en l'occurrence la machette, et les gestes que son utilisation suppose ne peuvent qu'ajouter à cette représentation.

⁸⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! » dans *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, p. 28.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35

⁸⁶ *Idem.*, « Habimana, dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 65.

⁸⁷ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, France, Hachette Jeunesse, 2004, p. 198-199.

La beauté comme vecteur de la mort

La description des moyens employés par les tueurs afin d'éliminer les Tutsi est rendue possible, dans un premier temps, par la présence du verbe qui témoigne de l'action. Elle l'est, dans un deuxième temps, par la mention de l'outil dont les bourreaux se sont servi pour accomplir l'action. Enfin, ces représentations s'accompagnent de précisions quant aux sévices corporels infligés à la victime. Sont ainsi indiquées les parties du corps qui ont été touchées, blessées, arrachées. Catherine Coquio, dans *Rwanda : le réel et les récits*, nous rappelle que « les Tutsi ont été attaqués et « coupés » aux endroits du corps censés marquer leur spécificité « raciale », faite aussi d'une certaine beauté : le nez, les poignets et les chevilles⁸⁸. » Il est également intéressant de mentionner que certaines de ces parties, telles que les poignets et les chevilles, sont sensibles au mouvement des victimes. L'étude, lorsqu'il y a lieu, des compléments accompagnant les verbes associés à la tuerie permet, de fait, de saisir cette atteinte à la spécificité qui se trouve bien présente dans les œuvres pour la jeunesse de notre corpus. La représentation de l'acte de violence est si précise que le lecteur sait ce qui a été *coupé*, *tranché* ou *cogné*. Bien que, dans les œuvres, les victimes soient frappées à plusieurs endroits du corps, il n'en demeure pas moins que bon nombre de coups portés par les bourreaux atteignent les membres identifiés par Coquio. On parle donc de tueurs qui plantent « la lame dans l'arrière du crâne⁸⁹ », tapent à deux « sur la tête et dans le dos⁹⁰ », « cognent aux chevilles⁹¹ », coupent les jambes « au-dessus du talon⁹² »,

⁸⁸ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁹ Hanna Jansen, *op. cit.*, p. 228.

⁹⁰ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 28.

⁹¹ Pierre Roy, *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, Collection « Atout », 2007, p. 16.

⁹² Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 35.

coupent « un bras⁹³ » et tranchent « les mains⁹⁴ ». On parle aussi de « lame qui [...]entaille le front⁹⁵ », de « doigts coupés⁹⁶ », de « crânes que l'on fend, mains que l'on coupe, poitrines que l'on défonce, viscères que l'on déchire⁹⁷ », etc.

Coquio fait également référence au « déchaînement de cruauté dont ont été victimes les femmes Tutsi, violées et souvent mutilées à l'endroit des signes d'élégance, de fécondité et de sexualité – les seins, le ventre et les hanches⁹⁸. » Cette violence spécialement tournée vers les femmes dont ont fait preuve les bourreaux est également représentée dans les œuvres à l'étude. Il est tout d'abord intéressant de mentionner qu'une grande part de la haine des Hutu pour les Tutsi est attribuée à la jalousie qui serait née chez les Hutu pour leurs voisins Tutsi, et la beauté des femmes Tutsi serait un des éléments responsables de ce sentiment. On peut en ce sens relever, dans quelques œuvres du corpus, des endroits laissant entrevoir la particularité de la beauté attribuée aux femmes Tutsi. Tout d'abord, dans *Déogratias*, les images représentant des femmes Tutsi les mettent en scène avec un grand souci de représentation de la beauté : les femmes sont grandes, minces, ont des traits fins et ont des seins qui sont souvent mis en évidence par leurs vêtements ajustés et leurs décolletés plongeants. De plus, il arrive à deux reprises que la femme Tutsi soit en sous-vêtements après une relation sexuelle, laissant ainsi voir ses formes⁹⁹. Bien que les images de la bande dessinée soient, par leur nature, propice pour représenter explicitement la beauté de ces femmes, le discours qu'y

⁹³ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 35.

⁹⁵ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 36.

⁹⁶ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 35.

⁹⁸ Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁹ Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, Belgique, Dupuis, 2000, p. 21-22, 59.

tiennent les personnages en est également révélateur. Celui des bourreaux, notamment, fait référence à cette beauté, en laissant transparaître la vision dégradante qu'ils ont des femmes Tutsi :

Putain! Déogratias, mate-moi ces deux pisseuses!/Bordel! Ce qu'elles sont bonnes!/Rah! Ces filles Tutsi, Déogratias. Tu me comprends, pas vrai? C'est surtout de ça que j'avais la nostalgie.../...Et si c'est malheureux quand on y pense : toutes ces beautés qui pourront plus faire profiter de la douceur de leurs cuisses, tous ces jolis petits morceaux découpés à la machette... Quel gâchis!.../Je suis quand même parvenu à me dégouter un petit canon de derrière les fagots. Tu vas la voir...¹⁰⁰

Aussi, dans « Souviens-toi Akeza! », la représentation de la beauté des femmes Tutsi est médiatisée par la description de la jeune Akeza, telle que focalisée par le regard de son frère :

Il s'ingénie en particulier à la titiller sur son physique car il la sait très coquette. Ainsi, il ne manque pas une occasion de la traiter de grande tige d'*intumvu* et de critiquer son anatomie. Il souligne avec un malin plaisir tantôt les longs bras « fil de fer » de sa sœur, tantôt son cou de girafe ou sa taille de sorgho mais, en réalité, il sent bien qu'une très belle femme aux traits fins et doux est en train d'éclore sous l'adolescente grandie trop vite¹⁰¹.

La beauté, donc, constitue l'un des moteurs de la haine qu'entretiennent les Hutu pour les Tutsi, ceci s'illustrant particulièrement dans la violence perpétrée envers les femmes Tutsi. Cette violence, comme l'a mentionné Catherine Coquio, est manifestée par les formes de mutilations des signes d'élégance et de sexualité ainsi que par le viol. Encore une fois, les discours et les illustrations de *Déogratias* offrent des représentations de cette violence. Tout d'abord, dans une conversation qui se tient entre Déogratias et son ami Augustin dans laquelle intervient Juvénal, un Hutu extrémiste, on apprend que

¹⁰⁰ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 4-5

¹⁰¹ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 19.

Bénigne et Apollinaire, les deux amies de Déogratias, ont été violées par nul autre que Déogratias lui-même :

[Augustin] : Des nouvelles de Bénigne et d'Apollinaire?

[Déogratias] : Augustin...

[Juvénal] : Quoi? Les deux petites putes?... La noire, Déogratias l'avait déjà baisée avant... Il nous l'a laissée... Mais la métisse, il s'est réservé sa chatte. Déogratias, c'est un mec comme ça : il aime les choses délicates!

[Déogratias] : Juvénal, arrête.

[Juvénal] : Allez Déogratias, fais pas ton modeste. Tu t'en es très bien tiré : elle a bien eu son affaire, cette pute. Même que cette petite pute était vierge!... Ha ha! Cette pute était vierge!¹⁰²

Trois pages plus loin, on peut apercevoir Vedette, la mère de Bénigne et d'Apollinaire, étendue par terre, la jupe relevée, avec du sang entre les jambes et une bouteille de verre, elle aussi remplie de sang, posée près d'elle¹⁰³. Dans le conte *Les héritiers du pays des mille collines*, il est également fait mention de l'acte du viol : « Les femmes sont prises, les mères sont prises, violentées, engrossées, pénétrées par le virus de la mort¹⁰⁴. » Finalement, dans *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, Vincent, le jeune protagoniste, apprend sur le site du Tribunal pénal international pour le Rwanda qu'un certain Gacumbitsi est accusé d'avoir pris part au génocide en commettant les actes suivants : « Il a attiré les femmes Tutsi en un certain endroit en annonçant à l'aide d'un mégaphone qu'elles seraient épargnées et que seuls les hommes seraient tués. Dès qu'un certain nombre de femmes Tutsi se sont rassemblées, elles ont été encerclées par plusieurs assaillants, violées puis tuées¹⁰⁵. » Il est à remarquer que dans les livres où est abordé l'acte du viol, le mot « viol » lui-même n'est présent qu'une fois, soit dans *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*; il est absent du discours du narrateur et des personnages

¹⁰² Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁴ Pierre Calame, *Les héritiers du pays des mille collines. Un rêve pour la paix au Rwanda*, France, Éditions Sépia, 1997, p. 26.

¹⁰⁵ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 94.

dans *Déogratias* et dans *Les héritiers du pays des mille collines*. Ces deux œuvres, qui se distinguent déjà des autres livres du corpus par leur forme – le premier étant une bande dessinée et le second, un conte – diffèrent également dans la représentation qu’ils font de la violence. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point, notamment lorsque nous traiterons des procédés suggestifs et des figures d’exception en matière de représentation du bourreau.

La violence infligée aux femmes Tutsi est également liée à leur fécondité, notion qui, dans les œuvres, est représentée par le ventre de la femme. Les Hutu, voulant « exterminer » tous les Tutsi, s’en prennent particulièrement aux femmes puisqu’elles constituent la possibilité de la transmission de la « race ». Ainsi, on retrouve dans *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, un passage dans lequel la mère est tout simplement dépossédée de son bébé alors qu’elle le porte encore en elle : « ils ont ouvert le ventre d’une femme enceinte pour lui arracher son fœtus [...] Ils voulaient savoir comment un bébé se tient dans les entrailles de sa mère¹⁰⁶. » En lien avec la volonté des bourreaux de vouloir empêcher les Tutsi d’assurer leur descendance, les œuvres comprennent également des scènes illustrant le fait que la violence n’épargne pas les nouveau-nés : « J’ai vu des nourrissons projetés contre les murs ou lancés dans les airs. Vu qu’ils ne pouvaient pas comprendre le pourquoi de leurs souffrances, les *interahamwe* ne s’acharnaient pas trop sur eux¹⁰⁷. »

2.1.1 Le personnage-enfant comme principale victime de la violence

¹⁰⁶ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

La représentation des scènes de violence telle qu'elle se donne à lire dans les œuvres ne peut laisser le jeune lecteur indifférent. L'intentionnalité qui sous-tend toute écriture destinée à la jeunesse implique, par ailleurs, des choix auctoriaux qui contribuent à toucher davantage ce jeune lecteur, l'un d'entre eux étant la mise en scène d'un personnage enfant. Selon Johanne Prud'homme, « le personnage de l'enfant – clef de voûte, dans de multiples cas, du système de personnages – vient renforcer la visibilité du caractère intentionnel des productions destinées à un jeune public¹⁰⁸. » De fait, huit des neuf récits de notre corpus mettent en scène un enfant¹⁰⁹ comme personnage principal. L'âge est parfois mentionné, comme dans *Couleur de cendre* – « Début avril 1994. J'avais onze ans¹¹⁰ » –, sur la quatrième de couverture de *Le chemin du retour* – « Rwanda, avril 1994. Jeanne n'a que huit ans lorsqu'elle perd ses parents, Ananie et Florence, ainsi que son grand frère Jando et sa petite cœur Teya¹¹¹ » – ou sur la quatrième de couverture de *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu* : « Je m'appelle Vincent Mugabo et j'ai 14 ans¹¹². » Le lecteur doit cependant parfois déduire de la mention de la fréquentation scolaire du personnage, de ses activités, de sa famille ou de son discours, le fait que le héros est un enfant, comme c'est le cas dans « Souviens-toi Akeza! » : « Marthe est fière du talent de sa fille même si les compliments ne sortent pas aisément de sa bouche. Elle refuse néanmoins d'exploiter son savoir-faire au détriment de son

¹⁰⁸ Johanne Prud'homme, « Éléments de poétique de la littérature pour la jeunesse : le personnage de l'enfant-narrateur », *Cahiers scientifiques de l'ACFAS*, n° 103 (« Littérature pour la jeunesse »), 2005, p. 22.

¹⁰⁹ Selon la définition qu'en donne le *Petit Robert*, soit un « être humain dans l'âge de l'enfance », l'enfance se définissant comme étant cette « première période de la vie humaine allant de la naissance à l'adolescence. » Paul Robert, *op. cit.*, p. 869.

¹¹⁰ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 23.

¹¹¹ Hanna Jansen, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹¹² Pierre Roy, *op. cit.*, quatrième de couverture.

éducation scolaire¹¹³. » Ainsi, peut-on supposer que les personnages ont approximativement le même âge que le lecteur.

Si certains théoriciens s'entendent pour affirmer que l'identification du jeune lecteur à un protagoniste qui subit des violences peut poser des problèmes au niveau éthique, il n'en demeure pas moins que les personnages-enfants présents dans les livres du corpus sont en contact quasi-permanent avec les cruautés du génocide, que ce soit directement ou indirectement. En effet, 9 des 60 scènes de violence représentées dans les textes de notre corpus sont directement vécues par des enfants. Et, lorsqu'il n'est pas lui-même victime de la violence meurtrière des Hutu, l'enfant est mis en contact avec les scènes de violence par différents procédés qu'il nous importera de définir et d'analyser. De tous les personnages principaux présents dans les œuvres du corpus, six ont été des acteurs du génocide. Dans « Souviens-toi Akeza! », *J'irai avec toi par mille collines* et *Le chemin du retour*, Akeza et Jeanne sont des jeunes filles Tutsi qui ont survécu au génocide. Dans *Couleur de cendre*, Louis est un jeune garçon Tutsi qui y a aussi survécu. Dans « Habimama, dans la tourmente des camps » et *Déogratias*, les jeunes protagonistes sont des jeunes garçons Hutu; dans le premier livre, Habimana est un jeune réfugié qui fuit le génocide avec sa famille, et dans le second, Déogratias représente le seul bourreau qui fait figure de personnage principal dans les œuvres qui nous intéressent. *Lettre à Madeleine* met en scène une jeune congolaise, Kyhana, qui assiste *in situ* au génocide des Tutsi, et *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu* nous présente l'histoire de Vincent, un jeune garçon Hutu, dont la famille a immigré au Canada et qui

¹¹³ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 21.

tente de comprendre l'histoire du génocide à travers l'histoire et les déchirements de sa famille.

Les jeunes protagonistes sont, dans la majorité des cas, c'est-à-dire dans 5 des 9 récits, des victimes du génocide. En effet, Akeza, Jeanne et Louis – les enfants Tutsi –, de même qu'Habaminana – le jeune garçon Hutu qui a fui le génocide –, ont été pris dans le tourbillon génocidaire, étant eux-mêmes victimes des actes cruels des bourreaux tels qu'en témoignent les exemples suivants. Dans « Souviens-toi Akeza! », la jeune fille « croit entendre la voix lointaine de son père : « Akeza, Akeza... » Elle soulève la tête dans la direction de la voix aimée, c'est alors que le tranchant aiguisé d'une lame lui entaille le front¹¹⁴. » Jeanne, dans *J'irai avec toi par mille collines*, refuse d'affirmer qu'elle est Tutsi, et défie ainsi les tueurs. Elle sera violemment punie par l'un des hommes qui la questionnent : « L'homme prit son élan et la frappa au visage, de toutes ses forces, au point qu'elle tomba sur le côté. Elle frotta sa joue brûlante [...] [et] reçut un coup de massue à l'épaule. Elle cria¹¹⁵. » Les personnages principaux ne sont cependant pas les seuls personnages-enfants des œuvres à être exposés à la violence : leurs frères et sœurs, leurs amis d'école et leurs voisins le sont aussi. Dans *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, l'oncle Dieudonné raconte une scène qui s'est produite alors qu'il était enseignant dans une école primaire : « Un jour, en mai 1994, les *interahamwe* sont entrés dans ma classe et ont fait sortir tous les enfants tutsi. Ils les ont alignés au face au mur et ont tiré. Même le directeur a participé, à coups de gourdin clouté¹¹⁶. » Aussi, dans *J'irai avec toi par mille collines*, le frère de Jeanne, Jando, n'échappe pas à la machette

¹¹⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁵ Hanna Jansen, *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁶ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 34.

des tueurs : « Mais en passant à côté du groupe entraînant Jando, dans sa course, il leva sa houe à long manche et en planta la lame dans l'arrière du crâne de Jando. Celui-ci s'écroula et resta étendu sans bouger. Les coups pleuvaient toujours¹¹⁷. » Dans les deux dernières scènes de violence relatées, la violence est non seulement dirigée vers un enfant, mais en implique d'autres en les forçant à être témoins. La mise en contact de l'enfant avec la violence se fait donc principalement par le biais du regard. Cette mise en contact transite également par le discours. Ainsi, dans le roman de Pierre Roy évoqué plus haut, Adrienne raconte la façon dont son frère a été tué par un bâton clouté. Les actes de violence rapportés par la jeune fille sont adressés à une autre jeune fille. En effet, si 9 des 60 scènes de violence représentées dans les œuvres sont directement *vécues* par un enfant, 27 scènes sont *vues* par un enfant, et 19 sont *entendues et/ou racontées* par lui. Le personnage-enfant est donc en contact avec les scènes de violence dans la presque totalité des cas où elles apparaissent dans les œuvres, soit dans 55 des 60 cas. Il est intéressant de mentionner qu'au contraire de ses frères, sœurs ou de ses proches, le personnage-enfant subissant des violences n'en meurt pas. Il demeure donc, en quelque sorte, malgré la mort et l'horreur, garant de la vie. En cela, l'identification du jeune lecteur au personnage est d'autant plus recevable, sur le plan de l'éthique, que le héros ne périt pas.

2.1.2 Le regard du personnage-enfant, témoin de la violence

Par la position de témoin qu'il occupe face aux actions cruelles commises par les bourreaux, le personnage-enfant fait entrer en vigueur le domaine d'évaluation qu'est le regard. Ce dernier, qui convoque une esthétique en ce qu'il permet de voir comment les

¹¹⁷ Hanna Jansen, *op. cit.*, p. 228.

choses sont montrées, devient un lieu privilégié de représentation de la violence et de la cruauté dans les œuvres. La représentation de la violence qui est construite par le regard de l'enfant – regard « anxieu[x]¹¹⁸ », « rempl[i] d'une rage chauffée à blanc¹¹⁹ » et chargé de souffrance¹²⁰ » – est une représentation qui, bien que très réaliste et dure, se veut particulièrement accessible à un jeune lectorat. D'une part, le regard de l'enfant sur les scènes de cruauté qui l'entourent s'attarde particulièrement à la cruauté qui touche les membres de sa famille – père, mère, frères et sœurs –, ce qui contribue, indépendamment du fait qu'il soit lui-même touché ou non par la violence, à en faire une victime du génocide. Considérant l'affirmation selon laquelle « [o]n ne peut [...] parler des victimes sans que le bourreau retrouve une forme d'existence, quand bien même on souhaiterait qu'il n'ait jamais existé¹²¹ », et considérant l'idée selon laquelle l'identification de la figure du Méchant, en l'occurrence celle du bourreau, peut constituer un élément rassurant pour le jeune lecteur, on peut affirmer que le regard du personnage enfant, en admettant l'enfant comme victime, contribue à rendre l'œuvre accessible à l'enfant-lecteur. D'autre part, le regard de l'enfant, en mettant l'emphasis sur la violence faite à l'égard des membres de la famille, rend le lecteur plus à même de comprendre les impacts du génocide. La perte d'un père ou d'une mère est plus facilement figurable pour un enfant que la mort d'un million de personnes ou de 10% d'une population.

¹¹⁸ Hanna Jansen, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 226.

¹²⁰ Hanna Jansen, *op. cit.*, p. 227.

¹²¹ Pierre Halen, Jacques Walter, « Introduction » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Centre de recherches « Écritures », Université Paul Verlaine-Metz, série Afriques, n° 1, p. 12.

Ainsi, retrouve-t-on, dans les œuvres du corpus, la représentation de scènes de violence telles qu'elles se donnent à voir dans le regard de l'enfant, au cœur desquelles la famille du jeune protagoniste est décimée. On a déjà pu lire, dans « Souviens-toi Akeza! », un passage dans lequel un jeune garçon voit sa mère se faire couper les mains et la tête, avant que son père ne se fasse frapper sur la tête et dans le dos et que son frère se fasse couper les jambes. On a aussi vu, dans *J'irai avec toi par mille collines*, que Jeanne a été témoin du massacre de son frère Jando, comme elle l'est également du massacre de sa mère :

C'est alors qu'elle vit sa mère. A quelques mètres de là seulement, Florence gisait aux pieds de quelques soldats et *interahamwe* qui la rouaient de coups. Les massues et les machettes s'abattaient sur son corps. Des pieds la cognèrent. Encore et encore. Obéissant à une impulsion, Jeanne voulut tourner au coin de la haie et courir vers sa mère, mais un soldat s'avança vers elle et lui barra le chemin. Jeanne se sauva. Jetant un dernier regard en arrière, à bout de souffle, elle vit encore Florence lever la tête, comme si elle voulait se redresser. Les coups de massue suivirent son mouvement et ne ratèrent pas leur cible¹²².

Comme on l'a déjà mentionné, près d'une trentaine de scènes de violence rapportées dans les œuvres sont perpétrées sous le regard de personnages-enfants. De plus, outre le fait que notre corpus soit composé de titres destinés à la jeunesse – et en cela privilégiant la mise en scène de protagonistes enfants –, cette position de l'enfant ressortit à la nature même des œuvres étudiées. Ces dernières, de fait, se présentent comme des « témoignages » et veulent rendre compte d'une posture qui, dans la réalité, a été celle de plusieurs enfants ayant vécu le génocide. La présentation de « Souviens-toi Akeza! » est, en ce sens, éloquente : « Enfant traumatisés, enfants rescapés, réfugiés, orphelins, enfants-soldats, enfants violés, blessés, emprisonnés, enfants génocidaires, enfants broyés par la guerre, c'est pour vous que j'ai fait le voyage. Pour recueillir vos

¹²² Hanna Jansen, *op. cit.*, p. 198-199.

témoignages avec respect et humilité¹²³. » Les dédicaces de *J'irai avec toi par mille collines* et de *Le chemin du retour* placent également l'enfant comme source de l'écriture du livre : « Ce livre a vu le jour grâce à ma fille Jeanne d'Arc, qui voulait se souvenir et raconter. Je l'ai écoutée, encore et encore, puis j'ai écrit son histoire. Comme je la ressentais¹²⁴. » Le prologue de *Couleur de cendre*, quant à lui, raconte les faits qui se sont déroulés après le génocide, donnant l'illusion que Louis existe véritablement et qu'il a témoigné afin que son histoire soit entendue. La fonction de témoignage des œuvres peut également être réconfortante pour le lecteur en ce qu'elle assure la survie du personnage qui, dans la réalité, aura peut-être été inspiré du réel enfant-témoin.

2.1.3 Le discours du personnage-enfant sur la violence

Si le regard est l'une des portes d'entrée des personnages enfants dans la violence génocidaire des œuvres, le discours, qui constitue le second domaine d'évaluation de Philippe Hamon, représente, dans plusieurs cas, le premier contact de l'enfant-personnage avec la violence génocidaire. Aussi, près de vingt scènes de violence représentées dans les textes passent par le discours d'un personnage-enfant, et plus précisément par sa parole. En effet, la moitié des passages relatant la violence, qui sont déjà cités dans ce travail, sont des passages qui sont introduits par le discours des enfants. On retrouve ainsi, dans les textes, des enfants qui expliquent, qui rapportent et qui témoignent de la cruauté génocidaire. Dans « Souviens-toi Akeza! », un extrait, qui a déjà été relevé pour la cruauté dont les bourreaux ont fait preuve avec la machette,

¹²³ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁴ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, et *Le chemin du retour*, France, Hachette Jeunesse, 2005, p. 7.

démontre la lourdeur que peuvent pendre les actes lorsqu'ils se retrouvent dans le discours d'un enfant :

Au bout d'un long moment d'observation, se sentant protégé, le garçon prononce d'une voix basse et éteinte des phrases courtes espacées de silences étirés. « Maman tenait la main de mon petit frère... Ils... Ils l'ont frappée avec la machette... Ils ont tranché ses mains quand elle les a levées pour protéger mon frère... Sa tête coupée n'est pas tombée tout de suite par terre... Avec des gourdins, ils ont tapé à deux sur la tête et le dos de papa... Ils ont continué quand il était par terre... Il gémissait. Ils ont tapé jusqu'à ce qu'il ne bouge plus... Ils ont coupé les jambes de mon grand frère, ici (il montre les tendons au-dessus du talon), parce qu'il s'enfuyait... »¹²⁵

Aussi, dans *J'irai avec toi par mille collines*, Jeanne écoute attentivement le récit que fait Gatori, un jeune garçon, des violences dont il vient d'être le témoin :

Jeanne ne bougeait toujours pas d'un pouce. D'où elle était, elle pouvait tout aussi bien comprendre ce que Gatori leur disait. /-Vous devez partir d'ici! Les mettait-il en garde. Ils tuent tous les Tutsi. Je le sais! J'étais là quand ils ont pris les armes... Et Gatori poursuivait en leur faisant le récit confus des événements survenus très tôt ce matin-là, dans son village de Zaza. Il ne cessait de s'interrompre, comme s'il devait arracher les mots à sa bouche. Ce qu'il racontait était inconcevable. Si inconcevable que cela semblait dépasser la réalité. Avant de s'en prendre à d'autres, les hommes du village, armés de machettes, de gourdins et d'outils, s'étaient rendus chez Alphonse, le chef supposé des Tutsis. /Ils l'avaient traîné hors de chez lui et emmené. Ils l'avaient raillé et roué de coups haineux, lui reprochant son attitude hautaine et l'accusant de s'être enrichi de façon illicite. Puis ils s'étaient tous acharnés sur lui, jusqu'à ce qu'il ne bouge plus. L'un d'eux avait eu l'idée d'ériger un monument commémoratif. Avec sa tête. Ils l'avaient séparée de son corps et piquée sur un pieu, puis l'avaient dressée dans la rue pour qu'elle soit visible de tous¹²⁶.

Le fait que le narrateur de ces récits soit un enfant « accentue [...] la brutalité des hommes d'armes¹²⁷ » et donc, accentue l'horreur de la scène. Cette accentuation de l'horreur est également mise en relief par l'utilisation du discours direct. En effet, la représentation des actes de violence par le biais du discours enfantin se fait, dans les

¹²⁵ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 28.

¹²⁶ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 144-145.

¹²⁷ Danièle Henky, « Dire aux enfants la violence de la guerre et du génocide au Rwanda » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 281.

œuvres, sous forme de discours directs et indirects. Si le discours indirect dégage le lecteur d'une partie de la lourdeur de la représentation des actes rapportés, le discours direct, tel qu'utilisé dans l'avant-dernier exemple et dans le début du dernier, a la particularité de créer une proximité entre les actions rapportées et le lecteur. Cette forme de discours, utilisée « au plus fort de la panique » des victimes, « souligne l'affolement et l'hébétude¹²⁸ » de ces dernières. Le lecteur est donc en contact avec une représentation plus directe de la violence. Cette proximité entre le lecteur et la représentation de la violence est d'autant mise de l'avant dans l'œuvre que le discours direct s'adresse à un autre enfant. Ce dernier devient, en quelque sorte, l'alter-ego du destinataire de l'œuvre, l'enfant-lecteur.

Les temps de verbe principalement employés par les auteurs lors de ces discours, soit les temps du passé, tendent à créer une certaine distance entre la représentation des actes rapportés et le personnage-enfant – et dans le cas qui nous intéresse entre la représentation des actes rapportés et l'enfant-lecteur. En effet, l'utilisation du passé simple et de l'imparfait projette les actes de violence dans une temporalité qui n'est pas immédiate au personnage, diminuant ainsi la proximité du danger qu'ils représentent. Cependant, le discours des personnages fait également usage du présent, donnant ainsi l'impression que les faits racontés peuvent encore avoir lieu au temps du discours. Le discours des personnages-enfants comme moyen de représentation de la violence, bien qu'il soit parfois rapporté de façon indirecte, n'offre donc pas une représentation de la violence qui soit plus acceptable pour les jeunes lecteurs.

¹²⁸ Danièle Henky, « Dire aux enfants la violence de la guerre et du génocide au Rwanda » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 280.

Rapportés de façon directe ou indirecte, les discours relatant les actes de violence qui ont été infligés aux Tutsi visent un destinataire, qui donne son sens et sa fonction au témoignage. Ce destinataire s'incarne dans le personnage – de façon privilégiée, le personnage-enfant – qui est averti du danger qui approche ou qui est renseigné sur la façon dont sont morts des gens de sa famille. Ces discours peuvent prendre la forme de dialogues ou de monologues, selon qu'ils impliquent plusieurs personnages dans une dynamique questions-réponses, ou qu'ils laissent toute la place à un seul personnage qui raconte les faits à un auditoire, sans être interrompu par ce dernier. Les deux genres de discours sont utilisés dans les textes. On retrouve, dans les œuvres du corpus, bon nombre de scènes favorisant le système questions-réponses entre un témoin et son auditoire. Dans « Souviens-toi Akeza! », on peut lire l'interrogatoire que subit un jeune garçon qui vient d'assister à des violences contre les siens :

-Quel est ton nom? /-Deo. /-Deo, comment sont-ils, ceux qui ont fait ça? /Deo se ferme et reste silencieux. Akeza ajoute : /-Ce sont des soldats? /-Non, ils n'ont pas d'uniformes. /-Ils ont des fusils? /-Non. /-Ils sont comment alors? /-Ils nous ressemblent. Avec eux, il y a le fils de nos voisins. /De l'effroi passe dans le regard de Marthe¹²⁹.

Aussi, dans *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, Vincent, qui n'a pas vécu directement le génocide, interroge sa sœur qui, elle, l'a vécu :

As-tu vu quelqu'un se faire assassiner? /-Pire, Vincent. /-Que veux-tu dire? /-J'ai assisté au viol de ma tante et de ma cousine avant qu'elles ne soient égorgées. La plupart du temps, ils épargnaient les femmes dont ils abusaient. Elles n'ont pas eu cette chance. /-Ta tante et ta cousine, ce sont aussi les miennes? /-Qu'en penses-tu? /-Tu les as vues et tu n'as rien tenté pour les protéger? /-Que voulais-tu que je fasse, Vincent? J'étais cachée, sans bouger. Notre oncle aussi les a vues. /-Il n'a rien fait, lui non plus? Ce n'est pas étonnant qu'il y ait eu autant de

¹²⁹ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 29.

morts, si personne ne se défendait! /-Il était évanoui. On venait de lui couper un bras. /-Un bras, comme l'oncle Dieudonné? /-C'était oncle Dieudonné¹³⁰.

Dans *J'irai avec toi par mille collines*, Gatori commence son discours de façon monologuée, sans l'intervention de quelque autre personnage. Il enchaîne les faits, les uns après les autres : la mise en garde contre le fait que les Hutu tuent tous les Tutsi, la violence avec laquelle l'oncle Alphonse a été assassiné, la façon dont les tueurs ont pris sa tête pour faire un monument commémoratif, etc. Tous sont attentifs à son histoire sans qu'aucune question ou commentaire ne soit émis : « Pendant tout ce temps, les personnes réunies autour de lui l'avaient écouté en fixant le sol¹³¹. » Son discours, qui pourrait se terminer sous forme de dialogue puisqu'Ananie, le père de famille, lui pose une question, se termine tout de même de façon monologuée, puisque Gatori répond à son questionnement de façon absente et détournée. Il reste dans l'état d'esprit dans lequel il était lors de l'amorce de son récit : « Finalement, Ananie leva la main, désespéré. -Et Joséphine et les enfants? Les as-tu vus? Prononça-t-il d'une voix presque inaudible. /Gatori le regarda comme s'il n'avait pas compris sa question : /-Ils tuent tous les Tutsi; les femmes, les enfants...¹³² »

La dimension pragmatique de ces dialogues nous permet de capter l'émotion que les locuteurs tentent de transmettre à leurs destinataires par différents procédés qui relèvent du pathos. Ces procédés se situent notamment au niveau de la ponctuation. Outre les propos dont on a pu constater la lourdeur et la cruauté dans les exemples précédemment cités, et qui pourraient parvenir, à eux seuls, à atteindre la sensibilité du

¹³⁰ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 25-26.

¹³¹ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 145.

¹³² *Ibid.*, p. 146-147.

destinataire, l'utilisation abondante des points de suspension se révèle être un moyen par lequel « l'émotion fait son entrée dans le texte¹³³. » L'exemple tiré du roman de Hanna Jansen, déjà cité à deux reprises dans le présent travail, démontre parfaitement la sensibilité qui se dégage du discours de l'indicible, lequel comprend nombre de points de suspension :

Maman tenait la main de mon petit frère... Ils... Ils l'ont frappée avec la machette... Ils ont tranché ses mains quand elle les a levées pour protéger mon frère... Sa tête coupée n'est pas tombée tout de suite par terre... Avec des gourdins, ils ont tapé à deux sur la tête et le dos de papa... Ils ont continué quand il était par terre... Il gémissait. Ils ont tapé jusqu'à ce qu'il ne bouge plus... Ils ont coupé les jambes de mon grand frère, ici (il montre les tendons au-dessus du talon), parce qu'il s'enfuyait...¹³⁴

Dans l'extrait, les points de suspension traduisent une hésitation dans la voix de l'enfant causée par l'horreur inspirée par les actes commis ainsi que par l'émotion engendrée par le seul récit de ces actes. L'utilisation du point d'exclamation dans le discours des personnages fait également partie de la ponctuation qui contribue à fournir au discours une fonction expressive. « Les *interahamwe*! Ils sont là! Derrière les maisons! Ils vont nous tuer!¹³⁵ » L'émotion perceptible dans le discours du destinataire à travers ces signes de ponctuation – émotion qui peut se résumer notamment à la peur et à l'urgence - peut certainement toucher le destinataire, ce dernier se retrouvant déjà dans un contexte propice à la naissance de ladite émotion chez lui. La transmission d'une émotion telle que la peur, de victimes à témoins et de témoins à non-témoins, permettrait au lecteur d'accéder à une représentation du génocide par l'émotion principale qu'elle a engendrée, et qui lui est, du moins dans une moindre mesure, familière.

¹³³ Danièle Henky, *op. cit.*, p. 281.

¹³⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 28.

¹³⁵ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 196.

2.2 La représentation du mal à travers les procédés suggestifs

Les représentations directes de la violence, telles qu'elles se donnent à lire dans les scènes de massacres perpétrés à la machette, au gourdin et au bâton clouté, sont présentes dans la majorité des œuvres du corpus. Cependant, certains auteurs ont choisi d'employer des moyens différés pour représenter la violence génocidaire, et nous nous proposons d'étudier ces moyens tels qu'ils apparaissent dans le texte.

2.2.1 L'illustration suggestive

Nous avons vaguement fait mention de la différence existant entre le *Déogratias* de Stassen, *Les héritiers du pays des collines* de Calame et les autres récits du corpus, quant à la forme sous laquelle ils se présentent; alors que la majorité des auteurs ont choisi le roman comme moyen de représentation du génocide, Jean-Philippe Stassen et Pierre Calame ont choisi respectivement la bande dessinée et le conte illustré. Ces modes de représentation sont en soi des choix autoriaux en matière de représentation du mal. En effet, les représentations de la violence inhérentes aux œuvres sont influencées par leur support de présentation. Ces œuvres introduisent tout d'abord un élément qui, jusqu'alors, était complètement absent du corpus : l'image. Cette dernière, qui soutient la représentation de la violence, admet la présence de procédés qui relèvent de la suggestion, qui s'appliqueront également à la narration. En effet, les œuvres de Stassen et de Calame offrent des représentations de la violence différentes de celles qui ont été relevées jusqu'à maintenant, en ce qu'elles sont caractérisées par la suggestion.

Le génocide est un événement ambigu à représenter dans la littérature (et qui plus est, en littérature pour la jeunesse), au niveau éthique et esthétique. Paul Ricoeur affirme d'ailleurs qu'« [i]l y aurait dans l'événement même quelque chose de si monstrueux qu'il mettrait en déroute tous les modes de représentation disponibles¹³⁶. » L'utilisation de la bande dessinée se présenterait donc « comme un nouveau mode de représentation, comme une ultime tentative d'intégration du traumatisme dans la mémoire¹³⁷. » Affichant une vocation plus « ludique » que le roman, la bande dessinée se révèle être « un moyen de toucher particulièrement les jeunes générations¹³⁸ », en étant « moralisatrice, sans que le message soit directement affiché¹³⁹. » Ainsi, dans *Déogratias*, la représentation de la violence, qui fait partie intégrante de l'œuvre, ne se laisse pas consommer explicitement, et se faufile, tout d'abord, à travers la suggestion offerte par les images. Rappelons la scène de viol dont Vedette, la mère de Bénigne et d'Apollinaire, a été victime. La vignette consacrée à cette scène offre l'image d'une femme étendue par terre, entourée de cadavres et de bouteilles vides dont l'une, remplie de sang, est posée entre ses jambes; sa jupe est relevée, son sexe et son entre-jambes sont couverts de sang. La suggestion du viol et de l'assassinat de Vedette est rendue possible grâce au contexte créé par l'image, puisqu'en aucun cas, les actes eux-mêmes ne sont illustrés. L'auteur use du même procédé de suggestion pour représenter une scène de massacre qui a lieu dans une église : une porte, sur laquelle est posée une croix, est entrouverte et l'on peut voir une mare de sang s'étendre jusqu'à l'extérieur du bâtiment. Dans la vignette suivante, la suggestion se renforce alors qu'Apollinaire tente

¹³⁶ Paul Ricoeur, tel que le souligne Claude Lacour, « Génocides et bande dessinée : *Déogratias*, *Auschwitz et Maus* » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 311.

¹³⁷ Claude Lacour, *op. cit.*, p. 311

¹³⁸ *Ibid.*, p. 309.

¹³⁹ *Ibid.*

de ramper hors de l'église, étant contrainte de se traîner dans le sang des autres Tutsi, apparemment assassinés. Cependant, si la scène du viol de Vedette n'occupait aucune place dans la narration, on a accès cette fois à une information qui laisse présager qu'un massacre collectif a été perpétré dans l'église : « -Où est Apollinaire? Elle n'est pas avec toi? /-Nous avons dû la laisser dans l'église... Ces... ces gens nous ont empêché d'emmener qui que ce soit¹⁴⁰. » Les informations données dans le discours du père Stanislas ne disent cependant pas le massacre de façon explicite; elles le suggèrent. La suggestion se fait donc à deux niveaux, soit celui de l'image et celui de la narration. Aussi, alors qu'Augustin, un ami de Bénigne et d'Apollinaire, questionne Déogratias pour savoir ce qu'il leur est arrivé, on voit Juvénal, un extrémiste Hutu, s'élancer avec sa machette derrière Augustin. Trois vignettes plus loin, le corps d'Augustin est étendu par terre, sans qu'aucune trace de blessure ne soit perceptible. Dans la vignette suivante, on peut voir la machette de Juvénal tachée de sang. Le lecteur déduit qu'Augustin a été assassiné par Juvénal, cependant, les détails de sa mort lui sont épargnés. Dans les trois exemples ci-haut mentionnés, la suggestion est donc rendue possible par l'ellipse : le lecteur n'a pas accès aux actes violents, il a seulement accès à leurs conséquences.

Les images exprimant la violence dans *Déogratias* sont réduites, pour ainsi dire, aux quelques exemples que nous venons de citer. Jacques Tramson affirme d'ailleurs, dans son étude de l'œuvre de Jean-Philippe Stassen, que

ce qui peut frapper, dans *Déogratias*, est que le génocide, présent à chaque instant de la narration, n'est, pour ainsi dire, jamais montré. Il y a là comme une

¹⁴⁰ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 63.

réminiscence de la tragédie classique où le récit permet de ne pas représenter sur la scène des horreurs contraires à la bienséance¹⁴¹.

La rareté des scènes de violence leur conférerait donc une puissance particulière. De plus, le procédé de suggestion qui est, entre autres, mis en œuvre par l'ellipse dans l'image permettrait à l'horreur de s'exposer au lecteur, lui « ménageant [...] un certain recul de façon à lui permettre de se retrouver face à ses propres impressions, à ses propres sentiments¹⁴². »

Le choix des images comme représentation de la violence sied bien à la littérature pour la jeunesse, puisque ces dernières provoqueraient « un éloignement suffisant du réel¹⁴³. » Le jeune lecteur serait donc suffisamment tenu à l'écart des représentations de la violence offertes dans les œuvres. Ce choix, qui a été fait par Jean-Philippe Stassen dans *Déogratias*, a également été celui de Pierre Calame dans *Les héritiers du pays des collines*. En effet, l'auteur nous présente cette fois un conte philosophique tel qu'il est spécifié sur la quatrième de couverture. De plus, le choix de ce mode de représentation du génocide y est justifié comme étant un mode tout indiqué pour mener à la compréhension de l'inexplicable :

« Les héritiers du pays des collines » n'est pas un livre d'histoire mais un conte philosophique. Les mythologies sont souvent « pleines de bruit et de fureur », mais leur fonction n'est-elle pas d'aider à comprendre l'inexplicable, l'inacceptable, mieux que les savantes analyses?¹⁴⁴

¹⁴¹ Jacques Tramson, « *Déogratias* et *Pawa* de Stassen : quand l'image de fiction se fait chronique engagée » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 300.

¹⁴² Claude Lacour, *op. cit.*, p. 323.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁴⁴ Pierre Calame, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Les illustrations de R.-J. Almodovar campent immédiatement l'œuvre dans ce qu'elle prétend être, soit une œuvre philosophique, en faisant de la peinture du massacre une peinture « esthétisée¹⁴⁵ ». Tel que le fait remarquer Danièle Henky, le sang est représenté en mauve. De plus, les illustrations représentant des acteurs du génocide – autant ceux qui tiennent une arme que ceux qui tombent, se relèvent, courent et meurent – sont caractérisées par la fluidité des lignes et des contours ainsi que par l'imprécision des formes, des visages et des couleurs. Les images offrent donc une représentation des scènes de violence marquée par la suggestion, faisant de l'esthétisation la ligne maîtresse des œuvres. De plus, cette représentation laisse libre cours à l'imagination du lecteur qui comblera, comme il l'entend, les lacunes de l'image avec les informations qu'il possède.

2.2.2 La narration suggestive

La suggestion est un procédé qui, bien que particulièrement efficace dans les images, se prête également à la narration. Les œuvres qui offrent des représentations directes de la violence sont également porteuses de représentations plus indirectes, telles qu'elles se manifestent dans les procédés suggestifs. Nous retrouvons, parmi les représentations indirectes de la violence, la représentation de scènes qui résultent des actes violents posés par les bourreaux, et dans lesquelles l'ellipse narrative est employée. Ainsi, de lire d'une victime qu'« elle n'avait plus de jambes¹⁴⁶ », que « sa tête coupée

¹⁴⁵ Danièle Henky, « L'écriture du massacre dans deux récits contemporains de littérature de jeunesse », dans Gérard Nauroy, dir., *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 236.

¹⁴⁶ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 234.

n'est pas tombée tout de suite par terre¹⁴⁷ », ou d'avoir l'image que « les chiens et les oiseaux festoient¹⁴⁸ », renseigne implicitement le lecteur sur l'acte qui a été posé par le tueur sans qu'il soit en contact avec la représentation de l'acte lui-même. Les conséquences des actes commis par les tueurs sont quelques fois représentées de façon encore plus saisissante dès que l'auteur a recours à l'hypotypose. La figure de style qui, rappelons-le, se veut une suggestion visuelle en ce qu'elle anime une description au point qu'elle fait image aux yeux du lecteur, permet la création de scènes dont la cruauté égale parfois les actes eux-mêmes. Ainsi, on peut lire, dans *Couleur de cendre*, la description d'une scène vécue par le personnage principal, telle qu'elle s'offre à lui :

Je me retrouvai assis sur un mélange de cendre, de terre, de bras, de têtes, de pieds à moitié grugés par les rats et les marabouts. Des centaines de mouches se disputaient nos oreilles et nos narines. Un chaos indescriptible : des femmes et des enfants criaient. Un immense hurlement déchirant. Dans la fosse, des restes d'êtres humains achevaient de vivre. Leurs yeux globuleux quêteant la délivrance. À quatre pattes dans le charnier, je rampais. Mes mains s'enfonçaient dans des plaies vives, des crânes ouverts. Des craquements, des gémissements. Je retenais ma respiration. Mes yeux et mes oreilles se fermaient pour protester¹⁴⁹.

Dans cet extrait, le lecteur est confronté à la représentation d'une scène d'une extrême puissance, en ce qu'elle fait appel à plusieurs sens. La description des restes humains dans lesquels s'enfoncent les mains du personnage fait tableau au point d'être en mesure de stimuler la vue et le toucher du lecteur. L'odeur qui émane du charnier semble vouloir sortir de l'œuvre et se répandre dans la réalité; le hurlement déchirant des victimes peut facilement se frayer un chemin jusque dans l'imaginaire du lecteur. L'ensemble de ces détails sensoriels inspirent l'horreur, peut-être encore davantage que ne le ferait le recours à une description clinique du même tableau : l'image ainsi créée par

¹⁴⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁸ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 25

¹⁴⁹ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 35.

l'accumulation suggestive des détails « mobilise l'investissement imaginaire et l'affectivité du lecteur, lui permettant ainsi un effet d'empathie, voire d'identification¹⁵⁰. » L'apport de telles scènes dans l'œuvre inciterait donc le lecteur à s'investir davantage au niveau de l'imaginaire, et provoquerait un phénomène d'empathie et d'identification avec la victime. Le phénomène d'identification est d'autant mis de l'avant que le personnage vivant la scène est un enfant. La distance que procure alors habituellement l'utilisation de l'imparfait dans la narration ne suffit plus, vu le niveau de cruauté atteint par les représentations.

La représentation des scènes de violence fait donc davantage appel à l'empathie du lecteur dès lors que le personnage impliqué est un enfant. Tel qu'on l'a vu, plusieurs passages suggèrent la cruauté des tueurs en plaçant l'enfant en très bas âge en position de victime; on a d'ailleurs lu des extraits dans lesquels les *interahamwe* tuent un fœtus dans le ventre de sa mère et projettent des nourrissons sur les murs. L'utilisation de personnages-enfants en bas âge sert également le procédé de suggestion, en lui conférant une portée encore plus grande. Prenons l'affirmation suivante, tirée de « Habimana, dans la tourmente des camps » : « J'ai vu un bébé, encore vivant, qui suçait le sein de sa mère morte¹⁵¹. » L'image de l'enfant cherchant à boire en suçant le sein de sa mère morte fait, dans un premier temps, référence à la mort de la mère. Connaissant le contexte historique qui englobe la scène, le lecteur peut supposer que la mère a été assassinée par les Hutu. L'image fait ensuite référence à la fatalité à laquelle est exposé l'enfant : il est suggéré que s'il n'est pas tué par les bourreaux, l'enfant mourra assurément de faim.

¹⁵⁰ Véronique Bonnet, Émilie Sevrain, « Témoignages de rescapées rwandaises : modalités et intentions » dans Pierre Halen et Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 145.

¹⁵¹ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana, dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 70.

Dans « Souviens-toi Akeza! », on retrouve de nouveau l'image de l'enfant qui cherche à téter le sein : « Justin, hébété, est cramponné à sa sœur dont il cherche à téter le sein. Akeza s'est jetée avec lui au fond d'une ravine. Elle lui offre son sein joyeux de jeune fille¹⁵². » Dans cet extrait, si l'enfant ne cherche pas à téter le sein de sa mère morte, il n'en demeure pas moins que la scène offre au lecteur la suggestion que la mère, de par son absence, a été tuée par les bourreaux. Le recours au besoin primaire que représente pour le petit de l'homme le fait de se nourrir, et de surcroît, l'impossibilité de l'assouvissement de ce besoin investit la scène de la lourdeur des conséquences qu'a eues le génocide, conséquences qui sont à la portée de la compréhension du jeune lecteur.

La suggestion, qu'elle soit faite par l'image ou par la narration, fait partie des procédés utilisés par les auteurs afin de rendre la réalité du génocide possible pour l'imagination du jeune lecteur. En donnant une partie des informations reliées au génocide, et en laissant au lecteur le soin d'imaginer les autres parties, la suggestion permet au lecteur de se forger une représentation du génocide qui soit possible pour sa propre imagination.

2.2.3 La suggestion de la violence par la représentation de l'atmosphère génocidaire

La représentation d'une atmosphère propre au contexte génocidaire fait partie des procédés employés par les auteurs afin de représenter la violence de façon indirecte. Lorsqu'ils ne sont pas en contact avec la cruauté des actes liés au génocide, les personnages à l'intérieur des œuvres se retrouvent tout de même confinés dans une

¹⁵² Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 35.

ambiance qui traduit l'esprit génocidaire, en faisant de la cruauté un aspect omniprésent dans l'environnement de la victime. Cette atmosphère est mise en place par différents éléments qu'il importe de faire ressortir.

La nature

L'atmosphère génocidaire est tout d'abord représentée dans son aspect naturel, soit par l'exposition des conditions météorologiques et temporelles qui sont associées à l'événement. La noirceur, qui représente pour les victimes le meilleur moment pour se déplacer, est ainsi extrêmement présente dans les œuvres. On peut suivre la fuite des familles tutsi, de façon privilégiée à travers la nuit, mais également au « crépuscule¹⁵³ », dans « l'obscurité¹⁵⁴ », etc. La noirceur, ainsi que tous les désavantages qu'elle représente pour les victimes, semble cependant être la meilleure solution pour échapper aux tueurs : « Moins d'une heure plus tard, le cortège se mettait en branle car il a été décidé que le groupe se déplacerait à la faveur de la nuit et se cacherait le jour jusqu'à ce qu'un lieu sûr soit trouvé¹⁵⁵. » De plus, la nuit est souvent accompagnée de températures froides et humides, ce qui ajoute à la difficulté de ne pouvoir se déplacer au grand jour. La représentation de l'inconfort que provoquent le froid et l'humidité contribue à recréer le climat qui régnait lors du génocide. La nuit est très présente dans les illustrations de *Déogratias*. Si la plupart des rassemblements des bourreaux et la poursuite des Tutsi se font à la noirceur, parfois sous le soleil qui se lève ou se couche, la folie de Déogratias apparaît, elle, avec la nuit étoilée. Les remords du personnage ressortent lorsque la nuit, qui aura déjà été meurtrière, se montre.

¹⁵³ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 209.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵⁵ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », op. cit., p. 31.

Le génocide, qui a eu lieu dans les mois d'avril et de mai, s'est déroulé pendant la grande saison des pluies au Rwanda. De fait, beaucoup d'emphase est mise, dans les œuvres, sur la présence de la pluie. Qu'elle soit *fine*, *torrentielle* ou *enragée*, elle se veut toujours dérangeante pour la survie des victimes, étant ainsi représentée comme « l'alliée des meurtriers¹⁵⁶. » La pluie apparaît donc « aussi inévitable que tout le reste¹⁵⁷. » Cette alliance entre les éléments de la nature et les tueurs se retrouve, à divers degrés, dans les œuvres du corpus. Que ce soit à l'aide de la comparaison ou de la métaphore, les auteurs créent plusieurs parallèles entre les éléments naturels et la violence des tueurs, éléments tels que l'eau, le vent, la terre, le feu, le soleil et les collines. Tout d'abord, l'eau est à la base de plusieurs comparaisons et métaphores entre la nature et la violence, puisqu'elle admet tous les éléments comparables suivants : la pluie, le tonnerre, les rivières et les torrents. Ainsi, peut-on lire dans les œuvres, des passages tels que : « les coups de feu pleuvaient toujours¹⁵⁸ »; « les armes éclatent comme le tonnerre¹⁵⁹ »; « Les rivières prirent la teinte du sang¹⁶⁰ » et « [c]omme un torrent dévale la montagne, les Gasarabwe déferlent¹⁶¹. »

Les auteurs se servent également du vent pour représenter l'atmosphère du génocide : « Le vent empestait la mort¹⁶² »; « Le vent parla de danger à mes oreilles¹⁶³ »; « Comme un ouragan la violence se déchaîna de nouveau, ravageant le pays des collines

¹⁵⁶ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁷ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁰ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶¹ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶² Francine Nadon, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 64.

et des eaux¹⁶⁴ »; « Jeanne avait l'impression que l'endroit tout entier était agité de mouvements violents, comme un champ de maïs balayé par la tempête¹⁶⁵. » La terre, laquelle sont destinées à aller rejoindre les victimes exposées à la folie meurtrière des bourreaux, est déjà « couleur de cendre¹⁶⁶ », et les collines, qui ont toujours fait partie du paysage, deviennent tout à coup menaçantes : « L'obscurité assombrit les collines tassées les unes sur les autres en un vallonement tourmenté. Akeza les perçoit subitement comme des monstres informes et menaçants¹⁶⁷. » Dans *J'irai avec toi par mille collines*, Jeanne perçoit le génocide comme quelque chose de plus gros que le soleil, qui brûle tout autant : « Comme la morsure sur la peau d'un soleil très différent, beaucoup plus gros¹⁶⁸. » Et au feu qui brûle la peau se substitue le feu qui brûle l'herbe : « Partout des luttes naquirent comme jaillit le feu dans l'herbe sèche¹⁶⁹. » Enfin, dans *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, le nombre de cadavres qu'a généré le génocide est représenté par la chute des feuilles en automne : « Il y avait autant de cadavres que de feuilles qui tombent à l'automne¹⁷⁰. » L'utilisation de la comparaison et de la métaphore dans la création d'un parallèle nature/violence permet d'offrir une représentation de l'atmosphère génocidaire qui soit accessible au jeune lecteur, de par la possibilité de figuration et d'associations à des phénomènes qui lui sont connus. Ainsi, le mal génocidaire sur lequel, contrairement au mal personnifié, il est impossible de mettre un visage, tend à s'incarner dans une représentation qui se rapproche de la personnification en ce qu'elle acquiert un certain visage dans les éléments naturels. Il est cependant à

¹⁶⁴ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁶ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁸ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶⁹ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁰ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 25.

remarquer que la mention des motifs naturels propres au Rwanda dans les œuvres, éléments tels que les paysages, sert parfois la représentation de la violence génocidaire d'une autre façon. Ainsi en est-il de l'emphase mise sur la beauté des collines et les couleurs de la végétation qui ne fait qu'accentuer l'horreur en créant un contraste entre la cruauté mortelle du génocide et la beauté de la vie. Dans *Déogratias*, Stassen rend bien la beauté du pays en mettant l'accent sur le bleu du ciel et les différentes teintes de vert de la végétation. Cette vivacité des couleurs se démarque d'ailleurs du reste des illustrations, qui sont caractérisées par la sobriété et l'uniformité des couleurs.

Les conséquences de la cruauté

La représentation de l'atmosphère génocidaire est également mise en place dans les textes par la présentation d'éléments reliés aux conséquences des actes de cruauté. On parle, dans un premier temps, des cris provenant des victimes. Si, comme on l'a vu antérieurement, la parole est un vecteur de valeurs, la parole des victimes, et plus précisément leurs cris, représentent un élément important de la construction de l'atmosphère génocidaire : dans la majorité des cas, le cri représente le dernier acte de parole de la victime avant sa mort. On peut alors imaginer les formes qu'il peut prendre et les émotions qu'il peut véhiculer : «Un chaos indescriptible : des femmes et des enfants criaient. Un immense hurlement déchirant¹⁷¹. » S'il ne vise aucun destinataire en particulier, le cri peut sans contredit émouvoir tous ceux qui l'entendent. Il est le dernier appel à l'aide, et en quelque sorte le dernier contact que la victime a avec le monde.

¹⁷¹ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 35.

Le chaos, dont on a fait mention dans l'exemple précédent, est également un élément propre à la création de l'atmosphère génocidaire. La représentation du chaos est, entre autres, mise en place par la mention de gens « cour[ant] en tous sens¹⁷² », par un « va-et-vient sans fin, une épouvantable confusion d'ombres courant à tort et à travers¹⁷³. » L'ajout du chaos aux cris des victimes traduit une panique qui, dans l'économie du texte, manifeste la rapidité du déroulement des événements ayant entraîné la mort, en une centaine de jours à peine, de centaines de milliers de personnes. En conséquence, la présence de cadavres participe inévitablement de la représentation de l'atmosphère génocidaire. On retrouve dans les œuvres de nombreux passages narratifs faisant référence aux corps que les personnages croisaient sur leur route : « Il y avait partout des corps en décomposition¹⁷⁴ » ; « La route était jonchée de cadavres, des cadavres de soldats, de civils et surtout d'enfants¹⁷⁵ » ; « Les corps jonchent le sol, s'empilent par couches¹⁷⁶ » ; « déjà pourrissent les cadavres¹⁷⁷ » ; « Il y avait des corps qui ondulaient, les têtes penchées vers le fond, comme de gros ballons sur lesquels nous butions¹⁷⁸ » ; « Phanie avançait et reculait pour contourner les cadavres ou les restes de corps déchiquetés¹⁷⁹ », etc. De la même manière, les illustrations de *Déogratias* mettent en scène des amoncellements de cadavres dans lesquelles les membres, parfois détachés du corps, sont clairement perceptibles. Plusieurs des corps ont été, comme on le sait, ramassés et mis dans des fosses communes. Cette réalité est une réalité propre aux génocides, elle en est très représentative. Aussi, sa mention fait-elle partie de la

¹⁷² Francine Nadon, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷³ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷⁶ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁸ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

représentation de l'atmosphère du génocide des Tutsi : « Un bulldozer ramassait les corps et les chargeait dans un camion qui les déchargeait dans des fosses communes¹⁸⁰. »

La représentation des amoncellements de cadavres contribue grandement à la mise en texte de l'atmosphère génocidaire. De plus, elle entraîne avec elle deux autres éléments qui y sont directement liés : l'odeur et la présence des chiens. En effet, des milliers de cadavres ne peuvent recouvrir tout le pays sans que leurs effluves ne s'emparent de celui-ci. L'évocation de l'odeur de la mort confère un réalisme certain à la représentation de l'atmosphère génocidaire : « l'odeur était insupportable¹⁸¹ »; « cette insoutenable odeur de charogne¹⁸² »; « Une odeur de bête morte chauffée par le soleil nous sauta au visage¹⁸³ »; « une odeur de pourriture¹⁸⁴ », etc. Cette odeur de la mort attire les chiens qui, d'amis de l'homme qu'ils étaient, deviennent des charognards. On peut d'ailleurs voir, dans *Déogratias*, la mise en images de chiens qui, grimpés sur des montagnes de cadavres, ont des morceaux de chair dans la gueule. Aussi, toujours dans la bande dessinée, *Déogratias*, dans sa folie, fait sans cesse référence aux chiens qui mangent les ventres : « Les chiens... [...] Ils dévorent les ventres, et les ventres s'ouvrent¹⁸⁵. » Dans le conte de Pierre Calame, on fait mention du fait que « [l]es chiens et les oiseaux festoient¹⁸⁶ », et dans les romans, on trouve la référence aux chiens dans

¹⁸⁰ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 70.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸² Francine Nadon, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁵ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁶ Pierre Calame, *op. cit.*, p. 25.

des passages tels que : « les chiens affamés déterrants des morceaux de chair¹⁸⁷ » et « les chiens errants [qui] bouffaient les cadavres¹⁸⁸. »

La représentation de la violence dans les œuvres, bien qu'elle résulte parfois de l'utilisation de procédés suggestifs, est tout de même caractérisée, dans l'ensemble, par une cruauté rarement aussi présente dans un corpus destiné à la jeunesse. En effet, lors de la description de scènes de violence – et même, à plusieurs reprises, lors de descriptions conditionnées par des procédés suggestifs –, les choses sont très crûment expliquées. À cet égard, la priorité semble-t-elle mise, dans les œuvres, non pas sur l'éthique – bien que plusieurs éléments soient mis en place afin de rassurer l'enfant à l'extérieur du livre –, mais davantage sur la compréhension de la réalité génocidaire souhaitée chez le jeune lecteur. La création d'une mémoire chez celui-ci, mise de l'avant de façon privilégiée par l'affrontement entre le lecteur et la représentation des atrocités dans les œuvres, peut sans contredit être suscitée par la lecture de telles œuvres.

¹⁸⁷ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁸ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 67.

CHAPITRE 3

LA REPRÉSENTATION DES FIGURES DU BOURREAU ET DE LA VICTIME

3.1 La représentation du bourreau

L'une des façons de rassurer l'enfant à *l'extérieur du livre* consiste, comme on l'a vu précédemment, à isoler la figure du « Méchant » à *l'intérieur du livre*. Cette opération, si elle est « psychologiquement apaisante¹⁸⁹ », aurait également des « vertus esthétiques éprouvées, celles de la vision épique, qui sont aussi anciennes que la littérature et que l'humanité¹⁹⁰. » Dans le cas de la représentation du génocide du Rwanda dans les œuvres dites « générales », la figure du Méchant prend différentes formes : « pour les uns, le colonisateur, pour les autres l'Église catholique, pour d'autres tantôt la France tantôt les États-Unis, pour beaucoup bien sûr le régime Havyarimana et le petit monde de l'*akazu* auquel s'appliquait aisément le schéma du « complot »¹⁹¹. » Dans les œuvres pour la jeunesse, cette figure se limite, à quelques exceptions près, au bourreau qui prend la machette pour infliger des tortures. Nous analyserons donc, dans ce chapitre, la représentation du bourreau telle qu'elle se retrouve dans les œuvres de notre corpus.

¹⁸⁹Pierre Halen, Jacques Walter, dir., « Introduction » dans *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Centre de recherches « Écritures », Université Paul Verlaine-Metz, série *Afriques*, n° 1, p. 4.

¹⁹⁰*Ibid.*

¹⁹¹*Ibid.*

3.1.1 La nature du bourreau

Nous avons déjà abordé l'une des particularités du génocide des Tutsi qui réside dans la nature des moyens employés par les tueurs afin d'éliminer les Tutsi. La machette est en effet devenue le triste outil emblématique de l'événement. La nature de ceux qui ont manié cette machette représente une autre particularité du génocide qui est également représentée dans les œuvres de notre corpus : on parle d'amis, de voisins et de membres de la famille qui se sont tout à coup transformés en tueurs. Cette particularité place les jeunes personnages devant l'incompréhension la plus totale. Dans *Le chemin du retour*, par exemple, l'amie de Jeanne est confrontée à cette incompréhension alors qu'un voisin a tué sa petite sœur :

Ton amie Mireille, qui a perdu comme toi parents, frères et sœurs pendant le génocide, nous a parlé un jour de leur jeune voisin – un ami de la famille, tout juste vingt ans - , qui a tué sa petite sœur : /-Il venait si souvent chez nous! Il aimait particulièrement ma petite sœur. Je le revois la lancer en l'air et rattraper en riant. Oui, il l'aimait! Je ne comprends vraiment pas! Je voudrais lui demander pourquoi il a fait ça¹⁹².

Jeanne prend alors conscience de cette transformation qui s'opère autour d'elle : « Quant aux voisins qu'elle prenait pour des amis, ils s'étaient transformés en meurtriers. Désormais, elle ne pourrait plus savoir qui elle avait devant elle¹⁹³. » Cette transformation des voisins en meurtriers est également représentée dans « Habimana, dans la tourmente des camps » lorsqu'Habimana raconte ce qu'il a vu, alors qu'il se trouvait chez un ami : « Ils sont entrés chez lui. Ils ont fouillé partout. Il y avait parmi eux un jeune que je connaissais. C'était un voisin que mon frère fréquentait¹⁹⁴. » La

¹⁹² Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, France, Hachette Jeunesse, p. 63-64.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁴ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana dans la tourmente des camps » dans *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, p. 65.

transformation des amis et des voisins en tueurs peut créer une proximité de la violence qui, telle que représentée dans les textes, va à l'encontre du principe selon lequel le livre doit rassurer l'enfant. Cependant, les œuvres offrent d'autres représentations du bourreau qui tendent à rétablir l'équilibre en matière de représentation de la violence, en ce qu'elles installent une certaine distance entre le lecteur et lesdites représentations.

3.1.2 La déshumanisation du bourreau

L'utilisation de métaphores et de comparaisons qui tournent autour du thème animal constitue l'un des procédés employés dans la distanciation mentionnée ci-haut. En effet, les auteurs se servent du parallèle entre l'homme et l'animal pour illustrer la violence qui caractérise le bourreau. Ainsi peut-on lire dans les œuvres à l'étude des représentations du bourreau qui le placent en position de chasseur, attribuant à la victime le rôle de la proie : « Innombrables sont ceux qui ont fui comme un troupeau d'antilopes devant les lions¹⁹⁵ » ; « Comme un renard surpris au dépeçage de sa proie, les Bahizis refluent en désordre¹⁹⁶ » ; « À leur tour, ils s'élancent comme des loups affamés¹⁹⁷. »

Dans *Déogratias*, le parallèle entre l'homme et l'animal prend une telle ampleur que l'œuvre est construite autour de la représentation que se fait le bourreau de lui-même, celui-ci se percevant comme un chien. Lorsqu'arrive la nuit, ses traits humains prennent graduellement l'apparence de traits animaux : son nez s'allonge pour devenir un museau, ses dents se multiplient et s'effilent, ses vêtements blancs troués

¹⁹⁵ Pierre Calame, *Les héritiers du pays des mille collines. Un rêve pour la paix au Rwanda*, France, Éditions Sépia, 1997, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁷ *Ibid.*

prennent l'apparence du pelage, son dos se cambre et ses membres deviennent quatre petites pattes courtes. Les gens qu'il rencontre tout au long de son parcours le narguent sans cesse sur la perception qu'il a de lui-même : « Déogratias! Waf! Waf! Wouf! Comment c'est? Toujours chien?¹⁹⁸ »; « Toujours chien, Déogratias? Waf! Waf! Ha ha ha ha!¹⁹⁹ » Cette transformation de l'humain en chien, illustrée par l'auteur, n'est pas sans rappeler les scènes dont on a fait mention précédemment, que l'on retrouve dans la bande dessinée de Stassen, mais également dans plusieurs autres ouvrages du corpus, dans lesquelles les chiens dévorent les cadavres. En mangeant les restes humains, les chiens font disparaître toute trace du génocide, les corps ne se retrouvant plus dans les fosses communes et les rivières. En se transformant en chien, Déogratias incarne donc cette possibilité du déni du génocide, devenant en quelque sorte « l'abstraction de la négation intellectuelle du génocide²⁰⁰. » Cette représentation du bourreau comme animal entraîne une déshumanisation du tueur qui peut être rassurante pour le lecteur; elle crée un fossé entre la cruauté infligée par les tueurs et la possibilité que ces cruautés soient commises par l'être humain. De plus, en faisant ressortir le côté bestial de l'homme et en lui arrachant toute son humanité, la représentation ramène le lecteur à l'absence d'humanité qui caractérise le génocide des Tutsi.

La déshumanisation du bourreau s'effectue par un second procédé, qui relève également de l'utilisation d'une figure de style : la métonymie. Ce procédé de langage consiste à « exprime[r] un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui

¹⁹⁸ Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, Belgique, Dupuis, 2000, p. 55.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁰ Claude Lacour, « Génocides et bande dessinée : *Déogratias*, *Auschwitz* et *Maus* » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 320.

lui est uni par une relation nécessaire²⁰¹ », dans le cas qui nous intéresse, le tout par la partie. À de nombreuses reprises dans les œuvres à l'étude, le bourreau est représenté par une seule partie de son corps, et dans la presque totalité des cas, il s'agit des pieds et plus précisément de ce qui les recouvre, soit les chaussures et les bottes : « Des pieds la cognaient²⁰² »; « Les grandes bottes noires étaient fâchées²⁰³. » Dans *J'irai avec toi par mille collines*, Jeanne, qui pose son regard sur les chaussures du bourreau, inculpe celles-ci de la mort de victimes, au même titre que celui qui les porte :

ses yeux tombèrent sur les élégantes chaussures en cuir reluisantes accueillant les pieds nus et sales du vieillard. Saisie par la certitude qu'un homme avait perdu la vie à cause de ces chaussures, elle fut envahie par une colère incontrôlable²⁰⁴.

Aussi, dans *Déogratias*, trois vignettes ne présentent que les pieds du bourreau. Dans deux d'entre elles, il s'agit du pied de Déogratias; la première illustre le pied du jeune homme alors qu'il fuit les insultes de ses semblables, et la seconde, son pied à côté duquel repose son ami Augustin, assassiné. Il est intéressant de mentionner que Déogratias ne porte ni chaussures ni bottes, comme le font les autres Hutu. Dans la première image, il a les pieds nus et, dans la seconde, il porte des sandales. Cette particularité annonce déjà la différence qui existe entre Déogratias et les autres bourreaux représentés dans les œuvres, différences sur lesquelles nous reviendrons lorsque nous aborderons les figures d'exception en matière de représentation du bourreau. La troisième vignette illustrant les pieds des bourreaux montre les bottes de deux Hutu faisant le contrôle des cartes d'identité²⁰⁵. La présence des pieds comme

²⁰¹ Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert alphabétique et analogique de la langue française 2010*, Paris, Le Robert, 2009, p. 1587.

²⁰² Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, France, Hachette Jeunesse, 2004, p. 199.

²⁰³ Francine Nadon, *Couleur de cendre*, Éditions Azimut, 2003, p. 33.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 225.

²⁰⁵ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 24.

principale référence au corps du bourreau amène une fois de plus la déshumanisation du tueur et met l'accent sur l'inhumanité de l'événement représenté. En effet, en mettant l'emphase sur les pieds et en omettant les descriptions physiques, l'auteur ne permet pas au lecteur de se faire une image physique du bourreau, l'empêchant ainsi de se représenter ce dernier comme étant un être humain. Cette déshumanisation opérée dans les textes pourrait apporter des éléments de réponse au questionnement que peut engendrer chez le lecteur la représentation du génocide. Le fait que de tels actes de cruauté soient commis à l'endroit d'êtres humains est rendu possible pour l'imagination lorsque l'on suppose que les êtres qui les ont perpétrés ne sont eux-mêmes pas des êtres humains.

Comme nous venons de le mentionner, les œuvres présentent très peu de descriptions physiques et psychologiques des bourreaux. Au niveau physique, leur représentation relève davantage de ce qui est accessoire; on apprend par exemple que certains sont en tenue militaire, alors que d'autres sont habillés en civil. On apprend également qu'ils portent une arme sur eux. Hormis deux exceptions, on ne retrouve, dans les œuvres du corpus, aucune mention des traits du visage ou de quelque autre détail corporel. En plus de l'évidente exception de *Déogratias* qui, par l'illustration, donne au lecteur une image très précise du physique du bourreau, seul le roman *Le chemin du retour* présente une description des jeunes hommes qui menacent Jeanne et les enfants qui l'accompagnent :

Habimana, petit et trappu, devait avoir une vingtaine d'années. Son visage était anguleux et des plis durs encadraient sa bouche. Son pantalon de costume noir était déformé aux genoux et effiloché au bas des jambes. Les manches courtes de

sa chemise à carreaux dévoilaient des bras musclés. Makobo, qui pouvait être deux fois moins âgé, était cependant tout le portrait de son aîné²⁰⁶.

Les autres descriptions des exécuteurs mettent davantage en relief leur condition sociale et leurs agissements. On retrouve, en effet, bon nombre de passages qui font référence à leur manque d'instruction et de culture : « [...] ces types n'étaient pas instruits. Parmi eux, il y en avait qui n'allaient pas à l'école et qui n'avaient pas non plus de boulot²⁰⁷. » Le langage vulgaire qu'ils emploient est d'ailleurs le reflet de ce manque d'instruction : « Tiens! Voilà les deux petites putes à la grosse pute!²⁰⁸ » On peut ensuite lire que les bourreaux se retrouvent souvent dans un état d'ivresse avancé. Dans la bande dessinée de Stassen, pas moins de quinze scènes – comprenant chacune entre une et dix vignettes – représentent Déogratias en train de consommer de l'*urwagwa*, la bière artisanale locale. On peut ajouter à ces scènes celles qui représentent le jeune Hutu alors qu'il est à la recherche d'*urwagwa*, mais en vain. L'alcool, qui est extrêmement présent dans la représentation du bourreau, l'est de façon privilégiée lorsque les journées de massacre sont terminées. Les tueurs festoient alors et boivent de la bière. On peut d'ailleurs voir, dans *Déogratias*, quelques vignettes qui représentent les bourreaux en train de boire sur le bord d'un feu, tout en écoutant de la musique et en ayant du plaisir²⁰⁹.

3.1.3 Le travail

Une autre particularité du génocide des Tutsi – s'ajoutant aux deux déjà évoquées : les moyens utilisés pour tuer et la proximité entre tueurs et victimes – est la

²⁰⁶ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, op. cit., p. 45.

²⁰⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana dans la tourmente des camps », op. cit., p. 65.

²⁰⁸ Jean-Philippe Stassen, op. cit., p. 76.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

vision qu'ont les tueurs des actes qu'ils posent. À cet égard, les œuvres nous offrent une représentation de l'acte de tuer qui, vu par les tueurs, s'apparente au travail. Le travail – qui constitue selon Philippe Hamon l'un des vecteurs de valeurs dans les œuvres – est l'une des composantes textuelles les plus significatives de la représentation du bourreau et, surtout, de la représentation que ce dernier se fait lui-même du mal génocidaire. Dans la presque totalité des œuvres, en effet, l'analogie entre meurtre et travail apparaît principalement dans le discours du bourreau : « Allez! Le travail nous attend²¹⁰ »; « Notre droit, c'est notre force, Déogratias. On doit terminer le travail²¹¹ »; « On va passer la frontière et reprendre des forces. On se préparera à terminer le travail. On doit terminer ce qu'on a commencé²¹². » Les auteurs utilisent également la comparaison et la métaphore pour représenter le massacre. Ainsi, l'acte de cultiver qui fait partie intégrante de la vie des Rwandais est-il comparé à celui de tuer : « les moissonneurs de la mort fauchent à l'unisson²¹³ », les tueurs effectuent leur « macabre récolte²¹⁴ » et frappent les crânes comme ils « tranch[ent] d'un seul coup les régimes de bananes²¹⁵. » Le travail de la terre se verra même remplacé par celui de faucher des vies lors du génocide :

Dans les campagnes, les garçons hutu apprennent les gestes de l'agriculture en se plaçant derrière leur père. Ils le suivent et font comme lui. Durant les trois mois du génocide, puisque les gens ne cultivaient presque plus la terre, plusieurs enfants ont appris à découper des êtres humains²¹⁶.

²¹⁰ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, op. cit., p. 51.

²¹¹ Jean-Philippe Stassen, op. cit., p. 58.

²¹² *Ibid.*, p. 74.

²¹³ Pierre Calame, op. cit., p. 25.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁶ Pierre Roy, *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, Collection « Atout », 2007, p. 24.

Dans la perspective du tueur, l'acte de tuer est donc représenté comme une « activité ordinaire, celle de tout le monde. Un naïf aller-de-soi²¹⁷ » et s'avère, dès lors, banalisé. L'utilisation du mot « travail » comme « leitmotiv des génocidaires pour qualifier leur action²¹⁸ », si elle tend à légitimer les actes posés par le bourreau, situe également le lecteur par rapport à la relation qu'entretient celui-ci avec le monde. En effet, bon nombre de passages dans les œuvres illustrent le fait que le tueur est manipulé et qu'il ne fait qu'exécuter des ordres. Dans « Souviens-toi Akeza! », par exemple, la description des tâches du bourreau se présente sous la forme d'une longue énumération de directives à suivre et auxquelles il faut obtempérer :

Englué dans la lâcheté, les compromis, la peur de mourir, le petit homme hurle avec les loups le jour. Il exécute les ordres. Il vérifie les noms sur les listes, déloge les familles, détruit leurs maisons, fait creuser par ceux qui vont mourir, parce qu'ils ne sont pas de son ethnie ou de son clan, la fosse commune dans laquelle ils vont basculer, une balle dans le ventre ou la gorge tranchée²¹⁹.

La vision qu'a Jeanne des coupables, dans *J'irai avec toi par mille collines*, propose également une représentation des bourreaux comme étant des êtres manipulés, dénués de toute autonomie :

Les vrais coupables, dis-tu, sont ceux qui ont planifié ces massacres, bien avant. Ils ont monté tous les autres contre les Tutsi, ils les ont payés et ont fait pression sur eux. Ceux-là ne sont pas derrière les barreaux, mais quelque part à l'étranger. Ils ont probablement la belle vie! Les autres coupables étaient leurs victimes²²⁰.

Cette réduction de la figure du bourreau à celle de simple exécutant dénué de toute faculté de penser a pour effet, une fois de plus, de signifier la déshumanisation du tueur.

²¹⁷ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 25.

²¹⁸ Jacques Tramson, « *Déogratias et Pawa de Stassen : quand l'image de fiction se fait chronique engagée* » dans Pierre Halen, Jacques Walter, dir., *op. cit.*, p. 300.

²¹⁹ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! » dans *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, p. 41.

²²⁰ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, *op. cit.*, p. 64.

En cela, l'euphémisme « travail » utilisé pour désigner sa tâche infère la rupture complète de sa relation au monde qui l'entoure. Associer l'action de faucher des vies au travail – normalement défini comme l'« ensemble des activités humaines coordonnées en vue de produire quelque chose²²¹ » – ne peut mener qu'à l'abolition totale du sens. Ce vide de sens est d'autant plus compréhensible pour le lecteur qu'à la notion de travail est paradoxalement associée, dans plusieurs œuvres du corpus, celle de fierté. Si les tueurs, à la fin de leur journée de massacre, festoient en consommant de la bière, ce n'est pas sans se féliciter pour le beau travail qu'ils ont accompli, se vantant de leurs efforts et de leur mérite : « Nos braves miliciens peuvent boire de la bière maintenant, et fumer le chanvre : c'est le repos du guerrier. Car demain, une nouvelle journée de travail nous attend²²². » La vantardise est également présentée comme un trait très caractéristique des tueurs :

Ils croisaient sans cesse sur leur route des groupes de pillards qui portaient triomphalement leur pesant butin : des bijoux, des ustensiles de cuisine, des vêtements et, souvent, des quartiers de viande entiers – provenant de vaches, de moutons ou de chèvres fraîchement abattus. Ils ne faisaient pas mystère de ceux qu'ils avaient exécutés pour cela. Au contraire, ils se vantaient haut et fort : « Ah ça, vous avez raté quelque chose »²²³.

3.1.4 Le discours

Le travail n'est pas le seul vecteur de valeurs dans les œuvres pour la jeunesse offrant une représentation du génocide des Tutsi; la parole du bourreau est également très révélatrice à cet égard. Dans l'ensemble du corpus, c'est principalement à leurs

²²¹ Paul Robert, *op. cit.*, p. 2609.

²²² Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 64.

²²³ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, *op. cit.*, p. 16.

victimes que s'adressent les tueurs. De leur voix « meurtrières²²⁴ », « méchantes²²⁵ » et « qui les traquaient²²⁶ », ils insultent, injurient et menacent :

Un groupe compact de miliciens *Interahamwe*, tenant qui une houe qui une massue cloutée, qui une machette, se rue sur eux en les injuriant : /-Bande de fuyards! Vous croyez pouvoir nous échapper... Nous vous éliminerons tous l'un après l'autre, éructe celui qui semble être le chef²²⁷.

Le pathos est donc mis en scène à travers les attaques verbales, les apostrophes et la ponctuation expressive qui sont utilisées lors des adresses au destinataire. Avec les menaces qu'il lui prodigue, le bourreau cherche alors à faire réagir la victime, et plus précisément à l'intimider et à l'effrayer. Il est intéressant de relever l'intention de tuer toujours très explicite dans le discours du bourreau; celui-ci ne cherche aucunement à la camoufler, il la met plutôt au premier plan de son discours : « Il faut en finir une fois pour toute avec les Tutsi. Les exterminer jusqu'au dernier²²⁸. » Cette clarté dans les propos du bourreau peut certes contribuer à jouer sur la sensibilité du destinataire, en l'occurrence, la victime.

Autre fait important qui, en matière de discours, trouve sa place dans les œuvres pour la jeunesse : l'importance de la Radio des Mille Collines dans la propagation des messages haineux. Celle-ci a joué un grand rôle dans la transmission de l'idéologie génocidaire en dressant « les gens à se haïr et à s'entre-tuer en proférant des appels au meurtre collectif²²⁹. » On retrouve donc, dans notre corpus, les messages qui ont été

²²⁴ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 39

²²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²²⁶ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 201.

²²⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.* p. 34.

²²⁸ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 25.

²²⁹ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 27.

divulgués sur les ondes de la radio, messages incitant les gens à sortir les armes et à venger l'assassinat du président :

Nous demandons à tous nos valeureux frères Hutu de ne pas laisser ce crime impuni. Levez-vous nos frères! Levez-vous et allez au travail! Affûtez vos outils, soulevez vos gourdins! Il faut éradiquer cette race de cancrelats! Cherchez-les dans tous les trous! Il ne faut pas qu'il reste un seul de ces insectes dans tout le...²³⁰

S'ils étaient utilisés pour demander aux Hutu d'éliminer les Tutsi, les « médias de la haine », comme les nomme Jacques Tramson, étaient également utilisés pour faire honneur aux massacres et aux meurtres qui avaient été commis durant la journée. Les journalistes « se félicitaient en chantant lorsqu'ils évoquaient le meurtre de centaines de milliers de Tutsis par les *Interahamwe*²³¹ » : « J'ai rencontré sur une barrière à Nyamirambo nos braves Interahamwe qui avaient bien travaillé. Nos braves miliciens peuvent boire de la bière maintenant, et fumer le chanvre : c'est le repos du guerrier. Car demain, une nouvelle journée de travail nous attend²³². »

La Radio des Mille Collines, de même que c'est souvent le cas lors du développement d'« idéologies de la haine²³³ », a propagé l'esprit génocidaire en usant abondamment de stéréotypes. En effet, les journalistes ont employé « les mots et les slogans, qui disent l'exclusion dans la sphère publique aussi bien que privée, [et qui] font usage des stéréotypes et des préjugés pour conduire les imaginations à s'accoutumer à l'idée du rejet de l'autre²³⁴. » Ainsi, les Hutu ont-ils été confrontés à « un ennemi

²³⁰ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 60.

²³¹ Josias Semujanga, « Les mots du rejet et les récits du génocide » dans Pierre Halen et Jacques Walter, *dir.*, *op. cit.*, p. 31.

²³² Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 64.

²³³ Josias Semujanga, *op. cit.*, p. 30.

²³⁴ *Ibid.*, p. 18.

commun, l'ennemi que la radio [...] fabriquait²³⁵ », alors que passaient sur les ondes des « mots » et des « slogans » tels que ceux que l'on retrouve dans les œuvres de notre corpus : « La radio rabâchait sans cesse de tuer tous les Tutsi, sans exception. Elle disait qu'il fallait éliminer ceux qui voulaient prendre le contrôle et nous assassiner²³⁶ » ; « Comme nous le disons depuis toujours sur cette antenne, on ne peut pas faire confiance à cette race de cafards. C'est avec une peine extrême mêlée de colère que nous vous annonçons la mort de notre président bien-aimé, assassiné par cette race ignominieuse de cancrelats²³⁷. » L'utilisation de stéréotypes peut ainsi servir, dans les œuvres, à faire la démonstration des instruments inacceptables utilisés par les bourreaux pour leur propagande.

Il est intéressant, enfin, de relever, dans le discours du bourreau, l'abondance d'expressions modalisantes relevant du « devoir ». Les messages haineux, qu'ils soient radiodiffusés ou qu'ils soient directement émis par les tueurs, sont empreints de la notion du « devoir », celui d'éliminer les Tutsi : « on doit terminer ce qu'on a commencé²³⁸ » ; « Tous les cancrelats mourront. Vous souhaitiez sa perte. Vous avez réussi, vous devez payer maintenant²³⁹. » Le lexique relevant du « devoir », renvoyant habituellement au domaine du législatif, démontre l'obligation à laquelle semblait contraint le peuple Hutu lors du génocide. La manipulation dont serait « victime » le bourreau, manipulation que l'on a abordée précédemment dans le travail, s'exprime donc de façon privilégiée à travers son discours.

²³⁵ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 24.

²³⁶ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 14.

²³⁷ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 59.

²³⁸ *Ibid.*, p. 74.

²³⁹ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana, dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 64.

3.1.5 Les figures d'exception

Il se trouve cependant, dans les œuvres de notre corpus, des représentations du bourreau qui le dissocient partiellement de ce phénomène de manipulation, en ce qu'elles lui confèrent la conscience et, parfois, le regret des actes posés. Dans « Souviens-toi Akeza! », on se rappellera de l'homme qui, « englué dans la lâcheté, les compromis et la peur de mourir, [...] hurle avec les loups le jour » alors que tout au long de la journée, il effectue les tâches qui lui sont attribuées. « La nuit, en revanche, l'homme bricole avec sa conscience. Il protège trois enfants qu'il a arrachés à une mort certaine et leur lit la bible²⁴⁰. » Le bourreau ne se dissocie donc du phénomène de manipulation que partiellement, puisqu'il concilie meurtre et protection. Dans la bande dessinée de Stassen, Déogratias se dissocie également en partie de l'idéologie génocidaire, puisqu'il agit sous la contrainte de Juvénal : « Je ne veux pas travailler avec vous, Juvénal. Je ne veux pas...²⁴¹ » Ceci ne l'empêchera pas, toutefois, de violer et tuer Apollinaire dont il est amoureux, de même que de tuer Bénigne, la jeune sœur d'Apollinaire, dont il est l'amant : « Elles voulaient mourir... Je les aimais...²⁴² » La figure du bourreau telle qu'elle est construite dans les deux œuvres citées en exemples incarne donc « cette partie de la population hutue, faible, qui n'a participé au génocide que par crainte²⁴³. » Le bourreau y étant représenté comme une « victime », celle des Hutu extrémistes et de « ceux qui ont planifié ces massacres²⁴⁴ », la frontière entre les bourreaux et les victimes se trouve brouillée. Cette confusion entre Bons et Méchants peut représenter un obstacle à l'apaisement psychologique habituellement engendré par

²⁴⁰ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 41.

²⁴¹ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 58.

²⁴² *Ibid.*, p. 76.

²⁴³ Jacques Tramson, *op. cit.*, p. 293.

²⁴⁴ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, *op. cit.*, p. 64.

l'isolation de la figure du Méchant dans les œuvres. En revanche, la représentation du bourreau contraint par des supérieurs peut rassurer l'enfant dans la mesure où la haine et la soif de tuer sont en partie éliminées du tableau.

Il est intéressant d'analyser de façon plus approfondie la représentation de la figure du bourreau dans la bande dessinée de Stassen, puisqu'il s'agit de la seule représentation qui introduit des sentiments relevant du repentir chez le personnage du bourreau. En effet, la conscience des actes posés à l'endroit des deux filles qu'il aimait le hantera jusqu'à ce qu'il les ait vengées, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il ait lui-même enlevé la vie aux gens qui l'ont contraint à poser ces actes : « Je devais les tuer, frère Philippe, vous comprenez? [...] L'adjudant-chef... Et Bosco... Et Juvénal aussi...²⁴⁵ » Déogratias étant le seul bourreau affichant une conscience des gestes posés et un besoin de vengeance, nous pensons que ces sentiments ne sont pas indépendants du fait que le personnage soit en fait un jeune personnage. La position de victime qu'occupe Déogratias, renforcée par le fait qu'il soit jeune, – il est plus facile de manipuler et d'influencer un enfant qu'un adulte – contribue à le rendre acceptable aux yeux des jeunes lecteurs à qui l'œuvre est destinée. En effet, une œuvre pour la jeunesse dans laquelle se présente un jeune personnage – et de surcroît, un personnage principal – complètement dénué de toute conscience serait difficilement recevable, étant donné le phénomène d'identification qui s'installe entre le jeune lecteur et le personnage.

²⁴⁵ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 71.

3.2 La représentation de la victime

La représentation du bourreau dans les œuvres n'est significative que dans la mesure où elle est conditionnée par l'existence de la figure centrale du génocide : la victime. L'importance de la victime transparaît tout d'abord dans la place qui est laissée à sa représentation dans la narration.

3.2.1 La victime dans la narration : système de personnage et focalisation

Comme il a déjà été mentionné, 5 des 8 personnages principaux du corpus sont des enfants qui ont été victimes du génocide; trois d'entre eux sont des enfants Tutsi (*J'irai avec toi par mille collines*, *Le chemin du retour*, *Couleur de cendre* et « Souviens-toi Akeza! ») et les deux autres sont des enfants Hutu, dont l'un est un réfugié qui fuit le génocide (« Habimana, dans la tourmente des camps »), et l'autre, un bourreau dont la représentation chevauche la figure du bourreau et de la victime (*Déogratias*).

Comme les œuvres de notre corpus mettent principalement en scène le point de vue de l'enfant, nous nous intéresserons, tout d'abord, aux stratégies narratives privilégiées par les auteurs. Ainsi, dans les « Habimana, dans la tourmente des camps » et *Couleur de cendre*, la narration est autodiégétique. Elle s'avère donc prise en charge par l'enfant-victime lui-même. Le fait est d'intérêt puisque la présence d'un enfant-narrateur constitue l'une des « marques de commerce » de la littérature pour la jeunesse

et, comme le rappelle Johanne Prud'homme, l'un de ses « foyers d'intention²⁴⁶. » Or, dans cette même littérature, il est peu commun, par ailleurs, de donner la voix à un enfant dans les circonstances qui sont celles décrites dans les romans à l'étude. En cela, la littérature de l'atrocité pour la jeunesse, tel que le fait remarquer Danièle Henky, se distingue des autres œuvres destinées à un jeune public : « le rajeunissement du point de vue du narrateur, lorsqu'on traite d'un sujet aussi difficile que la guerre ou les massacres dans le monde, [serait] plus novateur en littérature pour la jeunesse²⁴⁷. » Il serait donc chose relativement nouvelle que le point de vue prévalant dans les récits relatant des massacres tels que les génocides soit celui d'un enfant. Ce rajeunissement du point de vue – qu'il relève de la narration autodiégétique ou de la focalisation interne – se retrouve dans la majorité des œuvres pour la jeunesse traitant du génocide des Tutsi et sert bien la représentation du mal, puisqu'il « concourt à la lisibilité du texte dans la mesure où cette dernière », comme le souligne Hamon, « dépend directement du degré de participation du lecteur à [la] culture [donnée]²⁴⁸. » La focalisation interne dans les œuvres pour la jeunesse offrant une représentation du génocide des Tutsi contribuerait donc à rendre possibles certaines réalités pour l'imagination du lecteur, en réduisant l'écart entre le personnage et le lecteur : « Écho du lecteur, proche de lui, ce héros/narrateur est peut-être plus à même de le rendre sensible à des situations difficiles²⁴⁹. » De plus, la focalisation interne participerait à l'effort mis en place dans les œuvres afin de rassurer le jeune lecteur. De fait, la mort ne pouvant frapper le

²⁴⁶ Johanne Prud'homme, *Éléments de poétique de la littérature pour la jeunesse : le personnage de l'enfant-narrateur*, *Cahiers scientifiques de l'ACFAS*, n° 103 (« Littérature pour la jeunesse »), 2005, p. 24.

²⁴⁷ Danièle Henky, « L'écriture du massacre dans deux récits pour la jeunesse », dans Gérard Nauroy, dir., *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 243.

²⁴⁸ Philippe Hamon tel que le souligne Johanne Prud'homme, *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁹ Danièle Henky, *op. cit.*, p. 234.

personnage qui donne son point de vue au texte, le lecteur peut suivre celui-ci jusque dans ses moments les plus difficiles, sachant qu'il sortira vivant de l'aventure.

Dans trois des autres œuvres ayant pour personnage principal un enfant victime du génocide, la narration se fait à la troisième personne, de façon hétérodiégétique. Dans « Souviens-toi Akeza! », le narrateur est omniscient, alors que dans *J'irai avec toi par mille collines* et *Le chemin du retour*, une focalisation interne est mise en place. La narration dans ces deux derniers romans, écrits par Hanna Jansen, est particulière puisqu'elle est prise en charge par la mère adoptive de Jeanne, qui raconte l'histoire de sa fille. Étant basé directement sur le témoignage de la jeune fille et donc, sur ce qu'elle a vécu, le récit de l'histoire de Jeanne présente une focalisation interne en dépit du fait qu'il soit narré à la troisième personne : « Et, bien qu'elle ne se trouvât pas parmi eux, Jeanne ressentait jusqu'au bout des doigts le choc qui les rendait tous incapables de réagir. Elle-même se faisait l'effet d'une poupée que l'on aurait violemment jetée à terre²⁵⁰. » Le narrateur n'a donc accès qu'aux informations qui lui ont été transmises par la jeune fille. On peut d'ailleurs, dans la suite romanesque, suivre le parcours d'écriture de la mère puisque chaque chapitre s'ouvre sur un passage – écrit en italique – dans lequel elle prend la parole à la première personne afin de s'adresser à sa fille. Il devient alors possible de suivre l'évolution de la lecture, par Jeanne, de sa propre histoire. Bien que ce soit la jeune fille qui en fournisse le matériau, sa mère adoptive, la narratrice, fournit, quant à elle, les balises d'une lecture qu'elle régit. Ce faisant, elle protège, malgré l'horreur, l'innocence de sa fille. Comme si, en quelque sorte, il lui était possible,

²⁵⁰ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 145.

par l'écriture, sinon de réparer le mal qui lui a été fait, du moins de l'en protéger à posteriori :

Tu l'ouvres. Tu tournes ses pages, chapitre après chapitre. Puis tu le refermes et tu penses que l'histoire est terminée. Pourtant, tout est encore là. Tu tiens toujours le livre entre tes mains. Et chaque page, chaque mot n'attend que ton bon vouloir. Quand tu veux, où tu veux, tu peux t'y replonger, retrouver tout ce que tu avais ressenti à la première lecture. Les sensations sont moins limitées que l'expérience. Ce livre non plus n'est pas fini. Tu peux te promener tranquillement à travers ses pages ou les parcourir de long en large, aller et venir. Tu peux même sauter aux pages qui sont encore à écrire! Et t'attarder là où tu veux²⁵¹.

Bien que le destinataire de ces passages en italiques soit la jeune fille, l'utilisation du pronom personnel « tu » interpelle sans aucun doute le jeune lecteur. Qui plus est, les gestes de Jeanne à l'égard du livre – l'ouvrir, tourner ses pages, le refermer, etc. – concordent avec ceux que posent le lecteur. Ces éléments mis en place dans les œuvres permettent au lecteur d'accéder à un niveau d'identification au jeune personnage qui, jusqu'alors, n'avait pas été conditionné dans les œuvres. Cette apogée du phénomène d'identification concordant avec des passages narratifs qui, loin de présenter des horreurs, se veulent au contraire balisés par les paroles rassurantes de la mère, peuvent sans contredit conforter l'enfant dans sa lecture. La présence inconditionnelle et rassurante de cette figure maternelle fait écho, en quelque sorte, au souhait de voir, devant la tourmente, chaque enfant accompagné et protégé par un adulte en lequel il peut avoir confiance : « *C'est avec toi que je voyage dans le temps, avec toi que je me plonge dans les jours que tu as vécus loin de nous, avant de nous connaître²⁵².* » La vision qui ressort globalement du discours de la mère est une vision positive qui laisse une grande place à l'espoir en l'avenir. L'utilisation du pronom « nous », à ce titre, contribue lui

²⁵¹ Hanna Jansen., *Le chemin du retour*, op. cit., p. 151.

²⁵² Idem., *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 40.

aussi à créer un climat de confiance et de solidarité qui, tout en apaisant l'enfant du livre, peut rassurer l'enfant à « l'extérieur du livre » :

Nous allons mêler nos mots et je vais les coucher sur papier. Alors, ce que nous aurons exprimé par la parole s'éloignera peut-être de nous. À moins qu'il n'évolue vers quelque chose dont nous pourrions nous écarter d'un pas. Si nous y parvenons, ta douleur, enveloppée dans un tout, s'apaisera peut-être, plus tard [...] Mais tu as confiance en moi. Et moi en toi. Je crois profondément à ta force²⁵³.

De plus, la régularité qui caractérise la fréquence de ces passages contribue, d'ores et déjà, à créer un climat de calme et de réconfort pour le jeune lecteur. En effet, la narration, qui marque une pause en termes de descriptions d'horreur dès lors que la mère s'adresse à sa fille, permet au lecteur un moment de répit assuré à l'approche desdits passages.

Très différent sur le plan narratif de la suite romanesque de Hansen, le cas de *Déogratias* est particulier. Si plusieurs vignettes de cette bande dessinée donnent accès à des scènes qui sont hors de portée de Déogratias, – parce qu'elles sont présentées d'un point de vue omniscient –, la focalisation, toutefois, s'avère par moment interne et rend accessible la pensée du personnage principal. En effet, à sept reprises dans l'œuvre, on retrouve, dans le haut de la vignette, un texte traduisant l'état d'âme de Déogratias. Ce texte n'apparaît pas dans un phylactère – comme c'est le cas pour le discours direct – et met en relief les réflexions du personnage²⁵⁴. C'est le cas dans l'exemple qui suit où l'on voit le jeune bourreau doté d'une conscience aux prises avec les pensées chaotiques qui caractérisent sa représentation : « Ma tête se répand dans le jour; l'intérieur des ventres

²⁵³ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 13-14.

²⁵⁴ Jean-Philippe Stassen, op. cit., p. 29, 51, 54, 55.

se mêle à l'intérieur de ma tête... et les lames affûtées dans des sexes de femme...²⁵⁵ »

Le monologue intérieur de Déogratias ainsi mis en lumière expose la folie du jeune homme et contribue à construire la double représentation du personnage que nous avons déjà évoquée : celle de bourreau et de victime. En agissant sous la contrainte et la menace comme il le fait, Déogratias « ne peut [...] être totalement antipathique au lecteur²⁵⁶ », allant même jusqu'à éveiller la « sympathie des lecteurs au détriment des véritables victimes²⁵⁷. » Aussi les pensées du personnage, devenues accessibles grâce à une stratégie narrative les donnant subrepticement à voir (focalisation interne), participent-elles à l'effacement de la frontière entre la figure du Bon et du Méchant. Cette imprécision du statut du personnage principal, si elle crée de la confusion dans l'esprit du lecteur, n'affecte en rien sa relation avec l'œuvre. D'une part, l'écart qui se crée entre le personnage de Déogratias et celui qui, dans l'œuvre, incarne la véritable figure du bourreau – soit Juvénal –, permet une mise en relief de la haine et de la méchanceté propres à la représentation du Hutu extrémiste. L'apaisement habituellement engendré par l'isolation de la figure du bourreau demeure possible dans la mesure où la victimisation de Déogratias campe Juvénal dans son rôle de bourreau. D'autre part, cette victimisation de la figure du bourreau devient indispensable dès lors que son point de vue domine l'œuvre. En effet, il serait mal aisé, en littérature pour la jeunesse, de mettre en scène un personnage principal caractérisé par des valeurs immorales. Aussi, contrairement à la représentation des bourreaux qu'ont offert les œuvres jusqu'à maintenant, la représentation de Déogratias tente cette fois de réintégrer l'humanité dans

²⁵⁵ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 55

²⁵⁶ Claude Lacour, *op. cit.*, p. 317.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 316.

la représentation du personnage, ce qui en fait, dans une certaine mesure, un modèle qui transcende le mal génocidaire.

La présence du personnage-enfant – un trait qui illustre, entre autres, le caractère intentionnel des œuvres – a des répercussions sur la représentation du mal dans les récits. Dans un premier temps, elle facilite l'identification du lecteur au personnage, puisqu'on peut admettre « comme une chose naturelle que les enfants s'identifient aux autres enfants, c'est-à-dire que le semblable s'identifie au semblable²⁵⁸. » L'accès à l'œuvre et à sa compréhension devient alors chose plus facile pour le lecteur dès lors que le personnage est un enfant, ce qui survient dans huit des neuf récits du corpus. Cet accès est encore plus facile lorsque le personnage-enfant prend la narration en charge, puisque le phénomène d'identification s'en trouve fortifié, ce qui se produit dans deux récits du corpus. Les récits dans lesquels la narration est hétérodiégétique présentent pour leur part deux types de focalisation : la focalisation zéro et la focalisation interne. Dans les deux cas, le lecteur est mis en contact avec la représentation des sentiments du personnage-enfant, ce qui contribue également à rendre l'œuvre et l'événement qui y est représenté accessibles au lecteur.

3.2.2 Les sentiments de la victime

Le personnage de l'enfant qui fait figure de victime dans les œuvres est souvent appelé, en raison des types de narration utilisés, à faire connaître ses sentiments au lecteur. Le narrateur communique alors ces sentiments par le biais du vocabulaire des

²⁵⁸ Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse : courant, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1975, p. 318.

sentiments et des passions qui, selon Vincent Jouve, « témoigne [...] de façon indirecte, des attirances et des rejets du personnage : selon ce qui le réjouit ou l'effraie, ce qui l'apaise ou l'inquiète, on voit comment s'organise son rapport au monde²⁵⁹. » Ces sentiments, bien qu'ils évoluent énormément au cours du récit, se résument principalement à la colère, à la rage, à la révolte et, de manière privilégiée, à la peur. De fait, on rencontre, dans les oeuvres, plusieurs expressions relevant du champ lexical de la peur : « J'avais peur²⁶⁰ »; « Serrés dans leurs vêtements, leur peur et leur silence²⁶¹ »; « Béatrice a peur²⁶² »; « J'étais paralysé par la peur²⁶³ »; « J'étais effrayé, mais j'ignorais pourquoi²⁶⁴ »; « Kyhana était pétrifiée²⁶⁵. » La peur étant un sentiment connu de l'enfant-lecteur, la représentation de la réalité du personnage, ainsi que l'identification à celui-ci, lui deviennent ainsi plus accessibles.

Le sentiment d'incompréhension face aux événements est aussi très présent chez les victimes. Ainsi, retrouve-t-on des passages qui traduisent cette incapacité à comprendre : « Elle se demandait pourquoi il était si important, au Rwanda, de toujours préciser l'appartenance ethnique de chacun²⁶⁶ »; « Les plus jeunes comme moi ne comprenaient pas grand chose²⁶⁷ »; « Parfois, on comprend beaucoup plus tard. Parfois, on ne comprend pas²⁶⁸ »; « Seuls les Tutsi étaient en danger. Elle ne comprenait pas

²⁵⁹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 47.

²⁶⁰ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana, dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 75.

²⁶¹ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 171.

²⁶² Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 24.

²⁶³ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 25.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁶⁵ Marie-Danielle Croteau, *Lettre à Madeleine*, Montréal, Éditions de la courte échelle, Collection « Ado », 2005, p. 69.

²⁶⁶ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 122.

²⁶⁷ Francine Nadon, *op. cit.*, p. 23.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

pourquoi, mais cela ne servirait à rien d'en demander la raison²⁶⁹. » Cette incompréhension des enfants-personnages mène à des questionnements qui, prononcés à voix haute ou emprisonnés dans quelque réflexion personnelle, mènent tous vers une seule et même question : « Pourquoi? » Bien que les œuvres proposent quelques fois des éléments de réponse, celles-ci illustrent surtout le fait qu'il n'existe pas de réponse unique, permettant ainsi au lecteur de faire sa propre réflexion. Une fois de plus, le phénomène d'identification entre le lecteur et la figure de la victime est conditionné par les sentiments de celle-ci. Le lecteur, confronté à une réalité dont il ne peut saisir totalement le sens, peut davantage s'identifier au personnage dès lors qu'il sait que celui-ci se trouve également devant l'incompréhension – de niveau différent, s'entend.

3.2.3 La déshumanisation de la victime

Si la représentation du génocide, et particulièrement la représentation du mal, sont plus accessibles au jeune lecteur dès lors que le bourreau est déshumanisé, il en va de même pour la représentation de la victime. Le lecteur acceptera plus facilement une représentation du personnage torturé dès lors que celui-ci ne présente pas toutes les caractéristiques humaines qui permettent le phénomène d'identification. L'absence de sentiments dans la représentation de la victime est l'un des procédés employés dans les œuvres afin de déposséder la figure de la victime de son humanité. Les émotions engendrées par la violence, qui ont quelques fois été poussées à leur paroxysme, sont parfois suivies d'un grand vide, tels que le démontrent les extraits suivants : « Elle regardait la machette au-dessus de sa tête. Elle ne ressentait aucune émotion²⁷⁰ »; « Le

²⁶⁹ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 160.

²⁷⁰ *Idem.*, *Le chemin du retour*, op. cit., p. 17.

moindre sentiment, la moindre pensée avaient été effacés²⁷¹. » La distance ainsi créée entre le lecteur et la représentation de la victime empêche l'identification qui, à ce stade de la représentation de la violence, serait problématique.

L'emploi de la métaphore et de la comparaison animales – utilisées pour signifier la déshumanisation du bourreau – constitue également une stratégie efficace pour marquer l'annihilation de l'humanité des victimes. Comme on l'a déjà mentionné, le bourreau fait parfois figure d'animal chasseur alors que la victime endosse le rôle de la proie. Cependant, le parallèle entre la victime et l'animal ne se limite pas à la dualité entre l'animal chasseur et l'animal chassé. S'ajoute à cette représentation celle de la victime comme bétail. De fait, on retrouve donc dans les œuvres de nombreuses comparaisons entre les Tutsi et le bétail à abattre : « Comme un troupeau de bétail, ils nous pressaient les uns les autres en direction d'un énorme trou²⁷² » ; « d'autres encore sont alignés en rang comme le bétail pour l'abattoir, le sang coule²⁷³ » ; « Ils avaient ton père et le poussaient devant eux comme du bétail²⁷⁴. » Tel qu'on peut le constater, cette comparaison à la bête est le plus souvent faite par les victimes elles-mêmes. L'élimination du processus de sélection naturelle, effectuée de façon privilégiée par la mention du verbe *abattre*, concorde davantage avec la nature de la violence relative au génocide des Tutsi. Cette représentation des victimes, faite par les victimes, traduit plus encore la réalité génocidaire que ne le faisait la représentation animale présentée dans la partie sur les bourreaux.

²⁷¹ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 199.

²⁷² Francine Nadon, op. cit., p. 34.

²⁷³ Pierre Calame, op. cit., p. 17.

²⁷⁴ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, op. cit., p. 148.

La représentation des victimes faite par les bourreaux et véhiculée de façon privilégiée par la radio est également construite à partir de l'utilisation, cette fois différée, de la métaphore animale, présentant la victime comme de la vermine. En effet, les slogans et les messages haineux diffusés sur la Radio des Mille Collines contribuent à la propagation des stéréotypes mis en place par les bourreaux afin de répandre l'idéologie génocidaire. Ces messages, qui multiplient les comparaisons entre le peuple Tutsi et la vermine à éliminer – vermine que constituent les cafards et les cancrelats – mettent en relief la représentation de la victime prônée lors du génocide. Le discours du bourreau véhicule alors des messages tels que : « Il faut éradiquer cette race de cancrelats!²⁷⁵ » et « Tous les cancrelats mourront²⁷⁶. » Ces messages transmettent également une représentation de la violence qui rend compte de la banalité avec laquelle les tueurs ont voulu éliminer le peuple Tutsi. En effet, le fait de comparer le meurtre de milliers d'être humains au vulgaire acte d'écraser un insecte – acte fait sans effort, de façon presque automatique – rend compte du danger lié à l'idéologie génocidaire propagée par les tueurs.

La déshumanisation de la figure de la victime s'effectue également par la mention répétée d'un objet qui revêt une grande signification dans l'étude des œuvres : la chaussure. Si cette dernière a servi, dans un contexte autre, à la déshumanisation du tueur, elle symbolise cette fois la mort de la victime. En effet, au même titre que la présence des milliers de chaussures qui se sont retrouvées entassées dans les camps de

²⁷⁵ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 60

²⁷⁶ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana, dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 64.

concentration Nazis, la présence de chaussures sur les lieux de massacre du génocide témoigne de la mort des victimes : « Il y avait de plus en plus de cadavres. Les rues étaient jonchées de chaussures²⁷⁷. » Dans *Déogratias*, la vignette témoignant du massacre qui a eu lieu dans l'église l'illustre par un soulier et une sandale abandonnés près du lieu du carnage²⁷⁸. Dans *Le chemin du retour*, Jeanne se refuse à abandonner sa sandale malgré le fait qu'elle soit brisée : « Sa sandale était bel et bien cassée! Pourtant, il n'était pas question pour elle de s'en séparer²⁷⁹. » Elle n'aura pourtant pas le choix lorsque Maria le remarquera :

-Qu'est-ce que ça veut dire? Pourquoi n'enlèves-tu pas tes chaussures? On n'arrivera jamais à Zaza, à ce rythme-là! /Jeanne obéit, le cœur lourd. Lorsqu'elle dut laisser ses sandales au bord du chemin, elle eut beaucoup de mal à retenir ses larmes²⁸⁰.

La chaussure, si elle facilite la fuite, incarne également la différenciation entre l'être humain et la bête. De fait, le recouvrement du corps par des habits étant un phénomène propre à l'humain, le fait de se tenir debout – et de recouvrir ses pieds – l'est davantage. Ainsi, en perdant ses sandales, Jeanne se rapproche en quelque sorte de la représentation de l'animal, intégrant ainsi le cercle qui la campe davantage dans sa position de victime : elle devient dès lors la proie, le bétail.

3.2.4 Le discours

La représentation de la victime se fait de façon privilégiée par les tensions qui se retrouvent au sein de son discours. En effet, celui-ci est régi par deux modes, celui du questionnement et celui du silence.

²⁷⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Habimana, dans la tourmente des camps », *op. cit.*, p. 67.

²⁷⁸ Jean-Philippe Stassen, *op. cit.*, p. 64.

²⁷⁹ Hanna Jansen, *Le chemin du retour*, *op. cit.*, p. 29.

²⁸⁰ *Ibid*, p. 30.

Le système de questions

Le système de questions propre au discours de la victime relève de deux modes discursifs : le monologue et le dialogue. Les questions formulées par les victimes relèvent très fréquemment du monologue : lorsqu'elles ne les gardent pas pour elles, les victimes destinent quelquefois leurs questions à un allocutaire, tel que Dieu ou, même, le fleuve : « Assise, elle regarde couler le fleuve boueux grossi par la pluie et l'interroge à voix haute : Peux-tu me dire, fleuve, qui je suis? Qu'est-ce que je fais là?²⁸¹ » L'allocutaire est, d'autres fois, indéfini : « Pourquoi ce fleuve l'a-t-il rejetée sur la rive des vivants? Pourquoi elle? Pour qu'elle vive à jamais solitaire et désespérée? Pour qu'elle ait un jour la force de raconter?²⁸² » Or, ces questions ne sont pas posées en vain. Elles contribuent au processus de mise en récit de l'atrocité et peuvent permettre, ultimement, de la dire, tel qu'en témoigne un autre passage de « Souviens-toi Akeza! » Le seul acte de raconter, qui peut justifier le fait, pour Akeza, d'être restée en vie, devient alors un élément de réponse envisageable au questionnement qui caractérise son existence : « Souviens-toi! Souviens-toi! Peut-être n'est-elle restée en vie que pour cela : se souvenir et témoigner?²⁸³ » L'omniprésence, dans les œuvres, de questions traduisant une totale incompréhension du génocide se veut en fait un reflet des raisons mêmes de l'existence de la littérature de l'atrocité. En offrant une représentation de l'événement, les œuvres s'inscrivent dans cette recherche de sens, incarnant ainsi cette grande question qui les transcende : « Pourquoi? »

²⁸¹ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 37.

²⁸² *Ibid.*, p. 39.

²⁸³ *Ibid.*, p. 59.

L'étude du dialogue de la victime est également très pertinente puisque c'est à partir de celui-ci « que le personnage commence à exister, acquiert une véritable présence²⁸⁴. » Le dialogue que tient la victime renvoie essentiellement à la notion d'action lorsqu'il qu'il est meublé de questions : « Questions et répliques font progresser l'intrigue²⁸⁵. » Ces dernières, lorsqu'elles relèvent du factuel, appliquent le critère de Baer selon lequel les livres qui traitent du génocide doivent relater les faits dans leur complexité historique et politique. Le lecteur est donc en contact avec une représentation de la réalité du génocide et de l'avant-génocide – représentation complexe – de par le discours des victimes, et en particulier de leurs questions :

-Pourquoi vous détestiez-vous? /-Parfois, je me demande si on le sait encore, répond oncle Dieudonné. /-À cause de la langue? /-Au contraire, nous parlons tous kinyarwanda. Ce n'est certes pas une question de langue ni de religion, mais bien de classes sociales. Au début, c'était clair. Il y avait les riches éleveurs tutsi, comme mon père, et les pauvres paysans hutu. /Je me demande : -Après la période des riches et des pauvres, que s'est-il produit? /-Les Tutsi, s'estimant aptes à diriger le pays, ont souhaité le départ des Belges. Ceux-ci ont alors favorisé les Hutu, selon eux plus dociles et malléables. L'Église a encouragé la formation d'une élite contestataire hutu. Une révolution hutu a suivi en 1959, qui a porté les Hutu au pouvoir. Environ trois cent mille Tutsi se sont enfuis vers les pays voisins. /-Une révolution armée? /-Qui a fait beaucoup de morts, Vincent²⁸⁶.

Les informations transmises par le biais du système de questions servent à la compréhension du lecteur dans la mesure où elles construisent une représentation plus complète et plus fidèle de l'événement.

²⁸⁴ Ganna, Ottevaere-Van Praag, *Le roman pour la jeunesse : approches, définitions, techniques narratives*, Paris, Peter Lang, 2000, p. 117.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁶ Pierre Roy, *op. cit.*, p. 29.

Le silence

Si le discours que tient la victime est extrêmement présent dans l'étude de la représentation du mal dans les œuvres, on ne peut passer outre l'importance que revêt la notion de silence qui y est associée. En effet, le silence est un élément extrêmement significatif dans la représentation de la victime et ce, pour différentes raisons. Dans un premier temps, le silence représente, de façon méthodique, la seule chance de survie de la victime, sa seule façon d'échapper aux tueurs : « Les beaux-frères encadrent, l'un en tête, l'autre en queue, cette étrange chenille de vingt-trois personnes qui avance en silence²⁸⁷. » Le discours ne pouvant être d'aucune utilité contre la violence des tueurs – ni les supplications, ni la tentative de raisonnement ne produisent leur effet – l'absence totale de la parole demeure le seul moyen d'avoir la vie sauve. Le silence qui caractérise la victime est également parfois associé à la douleur et à l'horreur engendrées par les actes de violence : « J'ai toujours pensé qu'il existait des douleurs qui scellent les lèvres²⁸⁸ »; « En réalité, ce n'était ni la peur ni la timidité qui bloquaient les mots dans la gorge de Kyhaha. C'était l'horreur²⁸⁹. » Encore une fois, les mots, perdant leur pouvoir d'expression dans des situations extrêmes, le silence devient la seule issue possible.

Utilisé de façon suggestive, le silence, qui aura caractérisé la victime durant les différentes étapes du génocide, incarne cette fois la fin de son histoire puisqu'elle représente sa mort : « Le silence s'installe définitivement²⁹⁰. » L'expression couramment utilisée – parfois à tort – prend alors le sens qui lui revient : « Lorsqu'ils quittèrent

²⁸⁷ Reine-Marguerite Bayle, « Souviens-toi Akeza! », *op. cit.*, p. 30.

²⁸⁸ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁹ Marie-Danielle Croteau, *op. cit.*, p. 65.

²⁹⁰ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, *op. cit.*, p. 212.

Birenga, toute la commune était plongée dans un silence de mort²⁹¹. » Si la représentation du silence incarne la mort de milliers, voire d'un million de Tutsi, elle fait également écho, dans les œuvres, au fait que la population mondiale a laissé mourir ces gens, de par l'indifférence qu'elle a démontrée à l'égard du génocide : « Début avril 1994, le monde entier assiste, en silence, à l'extermination de près d'un million de Rwandais²⁹². » Le silence, qui devient alors un allié des meurtriers, accuse, pour certains, le monde entier qui a laissé faire de telles atrocités.

Le silence représenté dans les œuvres clôt également la question des « questions » en ce qu'elle se révèle, dans la presque totalité des cas, être l'issue de ces dernières. Le discours étant meublé par des interrogations relatives à la compréhension des événements représentés dans les textes, il n'est pas rare qu'aucune réponse ne soit proposée, laissant ainsi au silence une place très importante dans la représentation du génocide.

3.2.5 La victime en action

La mention que nous avons fait précédemment du verbe *abattre*, qui fait partie du lexique verbal utilisé pour décrire les actes commis par les bourreaux, nous ramène à l'étude des verbes décrivant les gestes posés par ceux-ci à l'égard des victimes, étude qui a été menée dans la première partie de la présente analyse. Il nous semble tout aussi pertinent d'effectuer le même recensement en ayant pour bases les actions posées par les victimes, actions qui relèvent alors des conséquences des actions posées par les tueurs.

²⁹¹ Hanna Jansen, *J'irai avec toi par mille collines*, op. cit., p. 243.

²⁹² Francine Nadon, op. cit., p. 11.

Nous retrouvons donc, dans les différentes œuvres, les verbes suivants : *fuir, s'écrouler, s'effondrer, souffrir, gésir, disparaître, pourrir, périr, tomber, tituber, perdre* et, bien sûr *mourir*. Il est à remarquer que les verbes décrivant les actions des bourreaux sont beaucoup plus diversifiés et nombreux que ceux décrivant les actions des victimes. Ainsi peut-on suggérer que, le « agir » l'emportant sur le « subir », les œuvres n'offrent pas une représentation du génocide qui soit axée sur les victimes, mais bien sur les bourreaux et sur leurs gestes. Les actes posés étant assez lourds et significatifs en eux-mêmes, les auteurs ont fait le choix de ne pas privilégier la mise en contact du lecteur avec la réception de la violence qui est faite chez la victime. De plus, comme nous l'avons vu lorsque nous avons abordé les représentations de la violence, les conséquences de la violence des tueurs sur les victimes sont souvent présentées au lecteur à l'aide de procédés suggestifs

qui lui permettent de connaître les impacts de la violence sans être en contact avec l'acte et sa réception par la victime : « Sa tête n'est pas tombée tout de suite. » Le lecteur possède alors assez d'informations pour se faire sa propre représentation de la scène. La représentation de la victime qui ressort de ce choix auctorial n'en est que plus adaptée en ce qu'elle maintient la dignité qui lui revient.

Tel que nous avons pu le constater, la figure de la victime occupe une place prépondérante au cœur de la narration dans les œuvres. En effet, l'espace qui lui est laissé dans le système des personnages, ainsi que dans la focalisation à l'intérieur des œuvres lui redonne une place et une importance dont elle avait été dépossédée durant le génocide. Nombre d'éléments sont également mis en place dans les œuvres afin de permettre et de faciliter le phénomène d'identification du lecteur au personnage,

phénomène qui semble avoir pour but premier l'accessibilité et la compréhension du lecteur à la représentation du génocide. Le niveau d'identification, conditionné par différents procédés tels que la déshumanisation ou la présence rassurante de la mère, varie selon le degré d'implication auquel est exposé le personnage-enfant dans la violence génocidaire. La représentation du bourreau, quant à elle, si elle se veut parfois réaliste, se caractérise surtout par la déshumanisation qui s'opère à son égard. Par l'usage de différents procédés, les œuvres offrent une représentation du bourreau qui se veut complètement dénué d'humanité, confirmant ainsi le caractère inhumain du génocide et des actes cruels qui y ont été perpétrés. De plus, cette déshumanisation du tueur se veut rassurante pour le lecteur dans la mesure où elle propose des réponses aux questions engendrées par l'événement : un tel carnage n'a pu être réalisé par des êtres humains...

CONCLUSION

Le génocide survenu au Rwanda en 1994 a généré des actes de cruauté dont le caractère insaisissable pose des difficultés de représentation dans les arts, notamment en littérature. Les œuvres pour la jeunesse sur le sujet ont pourtant osé offrir à leurs jeunes lecteurs une représentation du génocide qui ne fait pas abstraction de la folie meurtrière propre à l'événement, ni n'exclut les descriptions relatives aux actions posées par les tueurs. Ainsi, retrouve-t-on dans ces œuvres, tantôt des représentations directes — sous forme de scènes de violence, par exemple –, tantôt des représentations teintées par l'utilisation de procédés suggestifs – tels que l'ellipse. Pourtant, quel que soit le genre de représentation du mal choisi, les œuvres pour la jeunesse traitant du génocide des Tutsi sont caractérisées par une cruauté rarement représentée en littérature pour la jeunesse.

La littérature pour la jeunesse confère une place primordiale à la présence de l'éthique dans le processus de création des œuvres en raison du facteur d'intentionnalité qui sous-tend celui-ci. L'exigence de littérarité propre à toute œuvre littéraire faisant également partie intégrante du processus de création de l'œuvre, la rencontre entre éthique et esthétique crée alors une tension qui se veut l'un des traits caractéristiques de la littérature pour la jeunesse. Il est ainsi possible, à l'égard des œuvres pour la jeunesse, de se poser les questions suivantes : Qu'est-ce qui est représenté dans l'œuvre? De

quelle façon cela est-il représenté? Cette dynamique entre éthique et esthétique en littérature pour la jeunesse prend une dimension intéressante dès lors que l'on s'intéresse à une sphère plus restreinte de la dite littérature : la littérature de l'atrocité pour la jeunesse. En effet, la représentation de l'atrocité étant chose particulièrement ambiguë et complexe, les questions relatives à l'éthique et à l'esthétique se révèlent très propices à l'étude de la représentation du mal dans les œuvres. Ainsi, la plupart des œuvres relevant de la littérature de l'atrocité pour la jeunesse se classent-elles dans un cadre construit par la mise en commun, d'une part, de ce qu'il est possible de représenter de l'atrocité et, d'autre part, des moyens envisageables pour ce faire.

La littérature pour la jeunesse consacrée à la représentation du génocide des Tutsi, telle qu'étudiée dans notre mémoire, bien qu'elle endosse nombre de caractéristiques propres à la littérature de l'atrocité dite « générale », demeure toutefois contrainte par les limites éthico-esthétiques qui balisent les représentations du mal en littérature pour la jeunesse. Cela dit, ces représentations dans les œuvres traitant du génocide sont caractérisées par une ouverture éthique sans précédent en littérature pour la jeunesse. Certaines conditions, de nature esthétique, s'appliquent cependant à cette représentation. Dans un premier temps, les œuvres offrant cette représentation du mal génocidaire le font du point de vue de la victime – ou du bourreau, lorsque celui-ci vacille entre le statut de bourreau et de victime, comme c'est le cas dans *Déogratias*. La focalisation alors prise dans les œuvres est celle de la victime. Si le rajeunissement du point de vue est chose relativement nouvelle dès lors qu'on aborde des sujets délicats tels que les génocides, il va sans dire que les œuvres traitant du génocide des Tutsi assument pleinement cette focalisation. Aussi, le vocabulaire utilisé fait-il usage de

figures de style – comparaisons et métaphores menant, par exemple, à la déshumanisation – pour la représentation du bourreau, ou de la victime, lorsque celle-ci est dans un contexte de violence extrême. Enfin, certains procédés doivent mis être en place afin d’assurer que l’enfant à l’extérieur du livre se sente conforté et rassuré – procédés tels que le ton, la présence d’une narratrice-mère, etc. Aussi, est-il intéressant de souligner le niveau de littérarité de ces œuvres qui, soutenu, d’une part, par l’évaluation des valeurs qui y sont véhiculées – le regard, le langage, le travail et l’éthique – et, d’autre part, par le traitement d’une « expérience éthique et morale spécifique²⁹³ », à l’aide d’un « langage poussé jusque dans ses limites²⁹⁴ », n’est plus à démontrer.

Si tous les critères de la littérature que nous avons soulevés en début de travail s’appliquent aux œuvres de notre corpus – la nécessaire confrontation avec le mal génocidaire, la représentation de l’événement dans toute sa complexité, l’avertissement quant aux dangers du racisme, la création, à l’intérieur de l’œuvre, d’un « cadre de réponse » et la construction du livre comme espace confortant et rassurant –, le dernier critère mentionné, qui soutenait d’ailleurs l’une de nos hypothèses, prend, dans notre étude, une dimension qui va au-delà de nos réflexions premières. En effet, la présence d’un espace textuel dans lequel l’enfant-lecteur peut se sentir rassuré constitue, en grande partie, la frontière éthique qui, malgré la nature des représentations du mal, n’est jamais transgressée. C’est l’existence de ce critère, et davantage de ce mode de

²⁹³ Jean-Louis Jeannelle, « Valeur des valeurs : sur trois livres récents », dans *Fabula : la recherche en littérature*, <<http://fabula.org/revue/cr/130.php>> (page consultée de 9 mai 2006).

²⁹⁴ Jean-Jacques Lecercle, Ronald Shusterman, *L’emprise des signes : débat sur l’expérience littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 14.

représentation, qui, à l'intérieur des œuvres, permet une telle liberté dans la représentation du mal génocidaire.

Aussi, à cet égard, serait-il intéressant de faire une analyse comparative entre la littérature pour la jeunesse qui est née des événements survenus au Rwanda en 1994, et la littérature dite « générale », destinée à un public adulte. Vu la nature de la représentation du mal dans les œuvres destinées à un jeune public, il est pratiquement impossible d'imaginer, ne serait-ce que dans une littérature dénuée du phénomène d'intentionnalité, une représentation plus directement et crûment construite du mal génocidaire. Peut-être la différence majeure ressortissant d'une telle analyse résiderait-elle dans l'absence, en littérature « générale » du critère de réconfort propre à la littérature pour la jeunesse traitant du génocide des Tutsi...

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS À L'ÉTUDE

BAYLE, Reine-Marguerite, « Habimana, dans la tourmente des camps » dans *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, p. 61-85.

BAYLE, Reine-Marguerite, « Souviens-toi Akeza! » dans *Souviens-toi Akeza! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Syros Jeunesse, 1997, p. 13-59.

CALAME, Pierre, *Les héritiers du pays des mille collines. Un rêve pour la paix au Rwanda*, France, Éditions Sépia, 1997, 36 p.

CROTEAU, Marie-Danielle, *Lettre à Madeleine*, Montréal, Éditions de la courte échelle, Collection « Ado », 2005, 139 p. (publié en 1999 dans la collection Roman +)

JANSEN, Hanna, *J'irai avec toi par mille collines*, France, Hachette Jeunesse, 2004, 159 p.

JANSEN, Hanna, *Le chemin du retour*, France, Hachette Jeunesse, 2005, 255 p.

NADON, Francine, *Couleur de cendre*, Éditions Azimut, 2003, 150 p.

ROY, Pierre, *Ma mère est Tutsi, mon père Hutu*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, Collection « Atout », 2007, 117 p.

STASSEN, Jean-Philippe, *Déogratias*, Belgique, Dupuis, 2000, 80 p.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE CITÉS

ARFEUX-VAUCHER, Geneviève, *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine de 1880 à nos jours*, Paris, Imago, 1994, 280 p.

BAER, Elizabeth Robert, « A new algorithm in evil : Children's literature in a post-Holocaust world », *The Lion and the Unicorn*, vol. 24, n° 3, septembre 2000, p. 378-401.

BALLANGER, Françoise, « La présence du passé : Histoire, mémoire et transmission dans la fiction contemporaine pour les enfants et les adolescents », *La revue des livres pour enfants*, juin 2002, n° 205, p. 76-85.

BOURMEAU, Sylvain, « Des vies coupées. Entretien avec Jean Hatzfeld », *Les inrockuptibles*, du 23 août au 3 septembre 2007, n° 613, p. 43-45.

CAPSHAW SMITH, Katharine, « Forum : Trauma and children's literature », *Children's Literature*, 2005, vol. 33, p. 115-119.

CETLIN, Josianne, dir., en collaboration avec Sylvie Neeman-Romascano, *Questions d'éthique et littérature pour la jeunesse : Actes des 10es Journées d'AROLE*, Lausanne, Arole, 1998, 63 p.

COQUIO, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, 217 p.

DUFLET, Jean-Paul, « Liminaire, face à l'extrême, les lieux de la critique », dans Michael Rinn, dir., *Tangence*, hiver 2007, n° 83, p. 5-23.

GOODENOUGH, Elizabeth, « Introduction », *The Lion and the Unicorn*, 2000, vol. 24, n° 3, p. V-IX.

HALEN, Pierre, Jacques Walter, dir., *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Centre de recherches « Écritures », Université Paul Verlaine-Metz, série Afriques, n° 1, 366 p.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1997, 227 p.

HENKY, Daniel, « L'écriture du massacre dans deux récits contemporains de littérature de jeunesse », dans Gérard Nauroy, dir., *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe : des mondes antiques à l'aube du XXIe siècle*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 231-250.

HIGONNET, Margaret, « Time out : Trauma and play in *Johnny Tremain* and *Alan and Naomi* », *Children's Literature*, 2005, vol. 33, p. 150-170.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Valeur des valeurs : sur trois livres récents », *Fabula LHT*, 2001, <<http://www.fabula.org/revue/cr/130.php>> (page consultée le 9 avril 2006).

JOUE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, 190 p.

LECERCLE, Jean-Jacques, Ronald Shusterman, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 258 p.

MACHET, M. P., « Authenticity in Holocaust literature for children », *South African Journal of Library and Information Science*, septembre 1998, vol. 66, n° 3, p. 114-122.

MARCELLI, Sylvain, « Rwanda : mémoire d'un génocide. Le partage du deuil », *L'interdit*, <<http://www.interdits.net>> (page consultée le 26 octobre 2007).

MARJOLAINE, [pseudo. : Leclerc, Justa-C.], *Contes pour enfants canadiens*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931, 173 p.

MONCEL, Corinne, « Comment, pourquoi aborder l'indicible? Paroles d'écrivains africains », *Sudplanète, diversité culturelle*, <http://www.sudplanete.net/index.php?out=1&menu=arti&no=1464> (page consultée le 26 octobre 2007).

OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Le roman pour la jeunesse : approches, définitions, techniques narratives*, Paris, Peter Lang, 2000, 296 p.

POULIOT, Suzanne, « Les personnages africains dans la littérature québécoise de jeunesse », *Littérature canadienne pour la jeunesse*, automne 2005, vol. 31.2, p. 22-35.

PRUDHOMME, Johanne, « Éléments de poétique de la littérature pour la jeunesse : le personnage de l'enfant-narrateur », *Cahiers scientifiques de l'ACFAS*, n° 103 (« Littérature pour la jeunesse »), 2005, p. 21-31.

ROBERT, Paul, *Le nouveau Petit Robert alphabétique et analogique de la langue française 2010*, Paris, Le Robert, 2009, 2837 p.

SORIANO, Marc, *Guide de littérature pour la jeunesse : courant, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1975, 568 p.

SOULÉ, Véronique, « Censures et autocensures autour du livre de jeunesse », *Bulletin des Bibliothèques de France*, Paris, 1999, vol. 44, n° 3, p. 44-48.

THALER, Danielle, « Littérature de jeunesse : un concept problématique », *Littérature canadienne pour la jeunesse*, automne 1996, vol. 22 : 3, n° 83, p. 26-38.

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 61 p.

TURIN, Joëlle, « Valeurs et narrations : les romans pour adolescents », *Questions d'éthique en littérature pour la jeunesse/actes des 10^e journées d'Arole (Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse)*, Lausanne, Arole, 1997.

OUVRAGES CONSULTÉS

BOOTH, Wayne, C., *The Company we keep : an ethic of fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988, 580 p.

BOSMAJIAN, Hamida, « Writing for children about the unthinkable », *Children's Literature*, 1989, vol. 17, p. 206-211.

CAPSHAW SMITH, Katharine, « B is for battle : Children and the civil war », *Children's Literature*, 2001, vol. 29, p. 244-251.

CHOUINARD, Daniel, « État présent et enjeux idéologiques de la recherche en littérature de jeunesse : 1995-2005 », *Littérature canadienne pour la jeunesse*, printemps 2006, vol. 32.1, p. 41-75.

COURTEMANCHE, Gil, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal, 2000, 283 p.

DALLAIRE, Roméo, avec la participation du major Brent Beardsley, *J'ai serré la main du diable : La faillite de l'humanité au Rwanda*, Outremont, Libre Expression, 2003, 684 p.

DIAMOND, Cora, *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, Paris, PUF, 2004, 524 p.

EMBS, Jean-Marie et Philippe Mellot, *Le Siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000, 285 p.

GREEN, Martin, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York, Basic Books, 1979, 429 p.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 247 p.

HAASE, Donald, « Children, war, and the imaginative space of fairy tales », *The Lion and the Unicorn*, Vol. 24, n° 3, 2000, p. 360-377.

HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 233 p.

HATZFELD, Jean, *La stratégie des antilopes*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 302 p.

HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 312 p.

HUNT, Peter, *Children's literature: the development of criticism*, London, Routledge, 1990, 195 p.

HUNT, Peter, *Criticism, theory, and Children's literature*, Oxford, Blackwell, 1991, 276 p.

JAN, Isabelle, *La littérature enfantine*, Paris, Éditions Ouvrières, 1985, 223 p.

KIDD, Kenneth B., « “A” is for Auschwitz : Psychoanalysis, trauma theory and the “children’s literature of atrocity” », *Children’s Literature*, vol. 33, p. 120-149.

LANE, Dorothy F., « The language of trauma », *Littérature canadienne pour la jeunesse*, printemps 2006, vol. 32.1, p. 170-179.

LAUGIER, Sandra, « Littérature, philosophie, morale », dans *Les philosophes lecteurs, Fabula LHT*, février 2006, <<http://www.fabula.org/lht/1/Laugier.html>> (page consultée le 9 avril 2006).

LEPAGE, Françoise, « Le roman de la mémoire ou l’art de dire l’indicible », *Littérature canadienne pour la jeunesse*, printemps 2005, vol. 31.1, p. 100-113.

MARCELLI, Sylvain, « Rwanda : mémoire d’un génocide. La parole des fantômes », *L’interdit*, <<http://www.interdits.net>> (page consultée le 26 octobre 2007).

Mc GILLIS, Roderick, « La fiabilité de la narration dans les livres pour enfants », *Culture, texte et jeune lecteur*, Paris, Presses universitaires de Nancy, septembre 1991, p. 29-36.

MYERS, Mitzi, « Storying war : A capsule overview », *The Lion and the Unicorn*, vol. 33, n° 3, 2000, p. 327-336.

NEUMEYER, Peter F., « Voicing the unvoiceable », *Children’s Literature*, 1997, vol. 25, p. 229-232.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, « Faire une place à la littérature de jeunesse », *La revue des livres pour enfants*, septembre 2002, n° 206, p. 51-68.

NODELMAN, Perry, « Pleasure and genre : Speculations on the characteristics on children’s fiction », *Children’s Literature*, 2000, vol. 28, p. 1-14.

NODELMAN, Perry, « The eye and the I : Identification and first-person narratives in pictures books », *Children’s Literature*, 1991, vol. 19, p. 1-30.

PRUD’HOMME, Johanne, « Fonctions identitaires de l’espace en littérature pour la jeunesse » dans F. Gervais et M. Noël-Gaudreau, dir., *Contes, légendes et espaces identitaires en littérature de jeunesse*, Série littérature de jeunesse, vol. 1, Osnabrück, epOs français (Presses de l’Université d’Osnabrück), 2006, p. 9-17.

RURANGWA, Jean-Marie V., *Au sortir de l’enfer*, Paris, L’Harmattan, 2006, 197 p.

RURANGWA, Révérien, *Génocidé*, Paris, Presses de la Renaissance, 2006, 231 p.

TERVONEN, Taina, « Le livre difficile d'accès », *Africultures*, novembre 1999, n° 22, p. 19-23.

TREZISE, Thomas, « Unspeakable », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n° 1, 2001, p. 39-66.

TURIN, Joëlle, « Littéraire y es-tu ? », *La revue des livres pour enfants*, septembre 2002, n° 206, p. 78-88.